أول التواقيع

وزيرة الثقافة
الدكتورة مها قنوت

في وقفة أخرى نستوقف فيها الزمان.. كي نقول كلمتنا... نحاول أن نرصفَ الحروفَ وننمنمَ الألوان.. كي يكونَ المقالُ على قَدْرِ المقام... فما بالُك ونحن نستوقف الزمان مع الجمال... وصانعيه! عبثاً مَنْ يحاول أن يبلغ المدى وكم يتعبُ مَنْ يَدَّعي أنه قادر على نقلِ المشاهد... تحاول الحديثَ فتراه يسبقكَ في حديثه... وعلى توالي الحقب ينقلُك في عالمِ أمسه وغدِك... حتى ليخيلُ إليكَ أنَّ الكونَ أمامك.. وبين يديك... واسعٌ تارةً، ويضيقُ يختصر الحياةَ تارةً أخرى... ... أرهفِ السمعَ قليلاً... سيرتدُّ الصدى إليك... مُرتَجَعاً لآلاف السنين... يوم بدأ الإنسان يرسمُ وجودَه... لم يتعبْ في البحث كثيراً... امتدتْ أصابعُهُ... إزميلاً يَنحت في الصخر أولَ تواقيعه.. وأولَ الآثار: أنّي مُذْ بدأت أتركُ آثار وجودي... يبدأُ التاريخُ في تسجيلِ ذاته.

هو الفنُ... أقدم محاولات الإنسان في الإبداع والابتكار... ربما بدأ محاولات لنقلِ المتحرك إلى الجماد، وتصويرِ الحديث في حَدَث... وربما عَبَر قاصداً طرائقَ الزينة والتحسين.. لكنه انتهى يشكِّلُ الحياةَ جميلة وجديدةً بألف ابتكار... جوهرُه الشعورُ ودقةُ الإحساس.. وأدواتُه؛ العينُ واليدُ، والروح والوجدان... وتكاد تشتمُ عَبَقَ الزمانِ في كل لوحة مرسومة، أو منحوتة، أو مخطوطة... من صَلْبِ المواد أو من طيِّعها كلٌّ يستدعي المخزونَ الذي يريدُه من ذاكرةٍ لا تضن... حين تبدأ الريشةُ معزوفةَ العطاء.. وحين يبدأ الإزميل أولَ نقرة فوق خدِّ الحجر.

إنه الفنُ الجميلُ، وأكرمْ بالجميل يرافقُ منَ الحياة الجميلا... رفعةَ الأخلاق ونبلَ السلوك.. «فاصبر صبراً جميلاً»، «واصفحِ الصفحَ الجميل».. وهل كان الجمال إلاَّ نعتاً للسامي من الطبائع، وللصفيِّ من الصفات.

إنه صورةُ الزمان.. مذ كان للزمانِ لسانٌ يقول... يعبِّرُ ويحسنُ التعبير.. وعلى صفحة الخلود يرسمُ فكره ورأيه مرتحلاً بين الديانة والسياسة والأسطورة والملحمة، وينقل الحضارةَ من كل عصر... ... ينتهي العصرُ ويغيبُ أهلهَ ويبقى ما سَعتْ أناملُ الفنانِ في بقائه... حواريةً لكل جيل،

وحضارةً تثقف الآتي بإرث الراحلين. إنَّ عصراً لا تتحدث عنه فنونه، عصر خلو من ملامحِ الإنسان، عصرٌ جديبٌ يأنفُ من ذكرِه الزمان.

أيُها المبدعون... حملةَ الفنِ الجميل في بلادنا الجميلة... ها نحن نلتقي مرةً أخرى.. نتحاورُ ونتخاطب... وتتعددُ اللغات... ربما علينا أن نقرَّ أن لغتكم من أجملِ اللغات... تلكَ التي تصل إلى أفئدتنا بصمت وهدوء... عبر تأمُّل الأحداق وتَسْفَار النظر... إنها لَغةُ الجمال في لوحة امتدتْ أصابعُ الفنان إلى خامتها ينثر ألوانه ويراقصُ ريشَته.. كي يقول شيئاً في نهايةِ المطاف... كي يقول رسالةً واحدة أو رسائلَ متنوعة... تصلُ إلينا... كلٌ حسب قدرته على التذوق، وحسب رغبته في متابعة الجمالَ... تعبيرياً أو واقعياً... انطباعياً أو تجريدياً.. حجراً أو رخاماً.. طيناً أو بعضَ قماش على خشب أو في عمارة... يستنطق الجماد.. أو يطوِّع النحاس، وفي المحصلة... فالجميع يخطّون بياناً عملياً في الإحساس والرقي.. ويطوونها رسالةَ مجد.. وخلود لأهل الأرض.. وللوطن الحبيب.

فأينَ نحن في ذلك العالمِ الرحيب؟ وكيفَ حَمَلَتْ أدواتُنا نضاليةَ الحاضر يقاومُ حتى الرمقِ الأخير.. يحمي ما تبقى من الكرامة في جباه لا تعرفُ الخضوع وينشدُ السلامَ ممهوراً بخاتمِ الآباء.. يستطلعُ الغدَ المشرق.. لكنه الكريم ولا يقبلُ أن يورِّثَ الأحفادَ ما أزهقَ الأرواحَ من أجله الجدودُ.

بين الواقع والأمل ضربةُ ريشة وسِفْرٌ جليل، بين ما هو موجودٌ وما نريد وجودَه، بعضُ خطابٍ وقولٌ جميل.. تجربتُنا وما اطّلعنا عليه من تجاربِ الآخرين فأفدنا واستفدنا... ودخلنا الحداثةَ من بوابةِ الأصالة... عميقة ضاربةً في الجذور، وعاليةً شاهقةً في الارتفاع.. شعارُنا رايةٌ تقول: إن العالميةَ طريقٌ واحد يعبرُ في مسامات الجذور.. طريق يعبر المحليةَ وصدقَ الانتماء.. كي نقدِّمَ للعالم لغةً أخرى.. هي لغتُنا الفنيةُ العظيمةُ، ولوناً آخر هو امتزاجُ ألوانِنا ونكهةُ الأصيل... وبصمةً تتركُ في الحضارات ضوءَ حضارتنا وألوانَ الشروق.. وعطاءً بلا حدود. فالفن.. قبل جماليته.. رسالةٌ.. وفكرةٌ.. وقضيةٌ تستحق الحياة.

على جدراننا وفوق أرضِنا وفي القلوب... لوحةٌ مغنّاةٌ، يضعُها المبدعون ويسمعُها العالم أجمع. عليها بصمة إبهامهم ومن نسيجها رائحة التربة السورية عربية... ما أقام قاسيون.

أصحابُ الفنون الجميلةِ.. جناحٌ آخرُ في الوطن... يحملونَه بكل ما أوتوه من عزم القرار، ويحمونَه بين الخافقِ والضلوع... ويعيدونَ تشكيلَه كلَّ يوم بألف حلَّة تدعو إلى الفخار، يزرعونه فيما تجودُ به قرائحهم.. سنابل حبٍّ رواها قائدٌ عظيم، فأينعت وأثمرتْ، وبشَّرت بخير الغلال، ومشعل نورٍ أوقده الخالدُ حافظُ الأسد وحملَه من بعده أملُنا الكبير وأيامنا الواعدةُ السيدُ الرئيسُ بشار الأسد... كي يبقى المشعلُ وقاداً، فتحيةً إلى كل ريشةٍ وإزميلٍ، إلى كل حدقةٍ تصوغ الخيرَ والجمال، تحيةً إلى شعبِنا العظيم بكل مبدعيه المخلصين الطيبين.

إلى كل معول يصنع مجدَ الوطن وفنَّ الوطن، ونصرَ الوطن.. تحيةً إلى السيد الرئيس الدكتور بشار الأسد راعي المؤتمر.. قائد نهاراتنا في شروقها الجديد، وراسمِ خط المتابعة في مسيرة التصحيح المجيد..



فاتح المدرس بعد عام من رحيله

❖ طارق الشريف

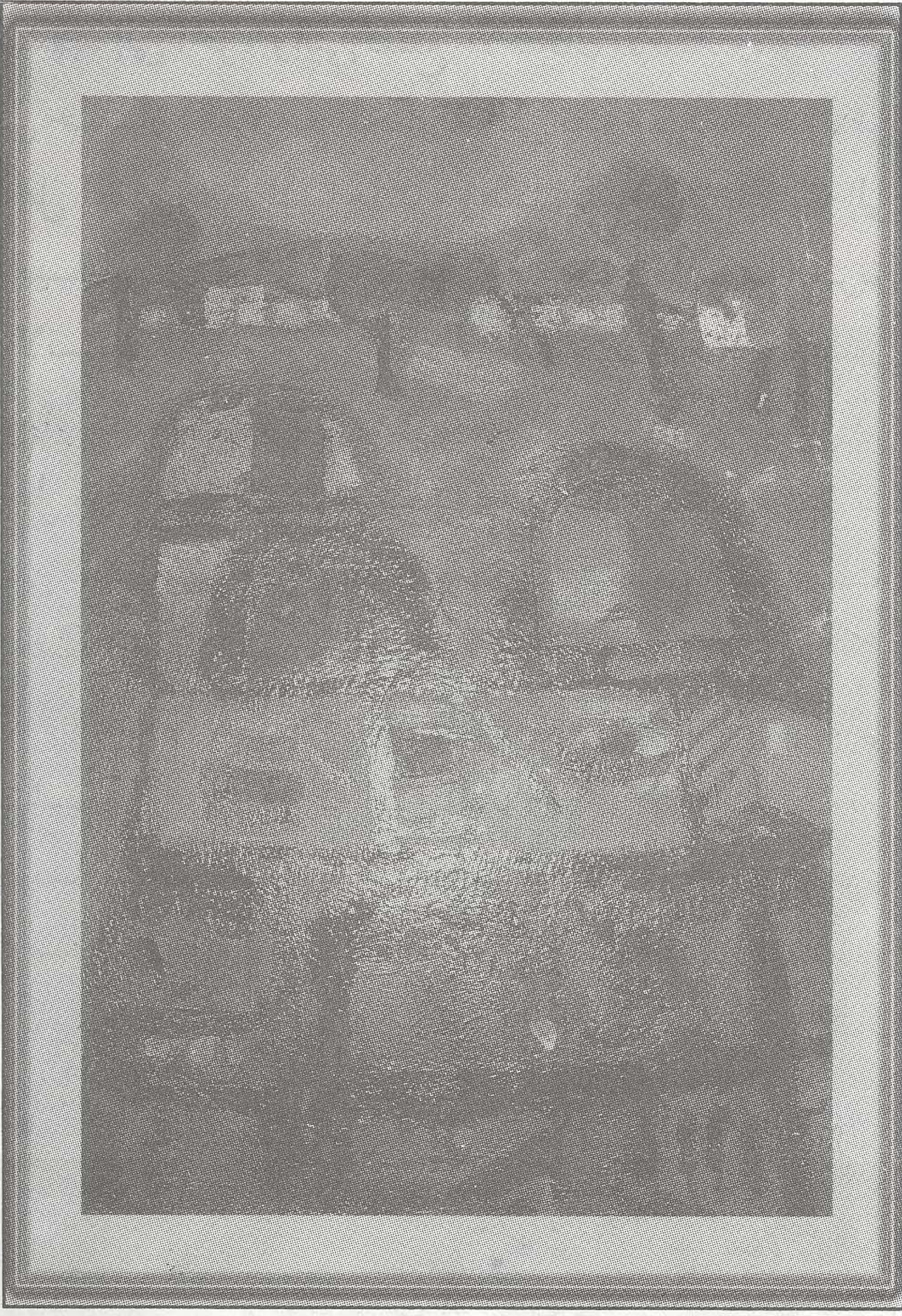
لقد خسرت حركتنا الفنية، قبل عام من الزمن، فناناً كبيراً هو الفنان الراحل (فاتح المدرس)، الذي رحل في نهاية القرن العشرين، والذي استطاع أن يأسر قلب كل من عرفه لما يتحلى به من الصفات الشخصية التي لاتجارى، سواء من حيث الإبداع الفني أو السلوك الشخصي، لقدرته على جمع صفات عديدة يصعب أن نراها تجتمع في شخص واحد، ولأنه من الفنانين الذين لايمكن مجاراتهم في الإبداع، واستطاع أن يحقق الشهرة التي جعلته حديث الناس في كل ما يفعله، وارتبط فنه بحياته، ولوحته بسلوكه وحقق حل المعادلة الصعبة، التي لم يستطع أحد إيجاد الحل لها، وهي أن يكون محلياً عربياً، في أعماله الفنية، ويعالج المشكلات والهموم المحلية والعربية والإنسانية، ويقدم لغة فنية معاصرة، لها منطلقاتها التعبيرية الخاصة.

كانت البداية في العام (١٩٦٠)، إثر عودته من الدراسة (في روما)، حيث ارتبطت بالإنسان، وجعله المحور الرئيسي الذي تدور التجربة حوله، ورسم هذا الإنسان على خلفية هي الأرض، والتي يتفاعل معها كل إنسان مهما كان، ويتأثر بها في كل المواقف، وابتعد عن الواقعية التسجيلية، نحو التعبيرية التسجيلية: الذاتية، وإفساح المجال أمام المخزون الداخلي ليتفاعل مع اللوحة لحظة التعبير الفني: ويتدفق هذا المخزون على قماش اللوحة، بشكل مباشرة، وحقق الصلة الوثيقة بين ما يرسمه وبينه، وقدم الأشكال الفنية التي تحقق هذا الترابط والتلازم بين ما يرسم، وما يعيشه من مشكلات.

وتوصل الفنان (فاتح المدرس)، إلى تقديم الإنسان بصيغة مختزلة، إذ يظهر صغيراً مضغوطاً من كل الجوانب، وتحيط به الأشياء والعناصر المختلفة التي أسهمت في

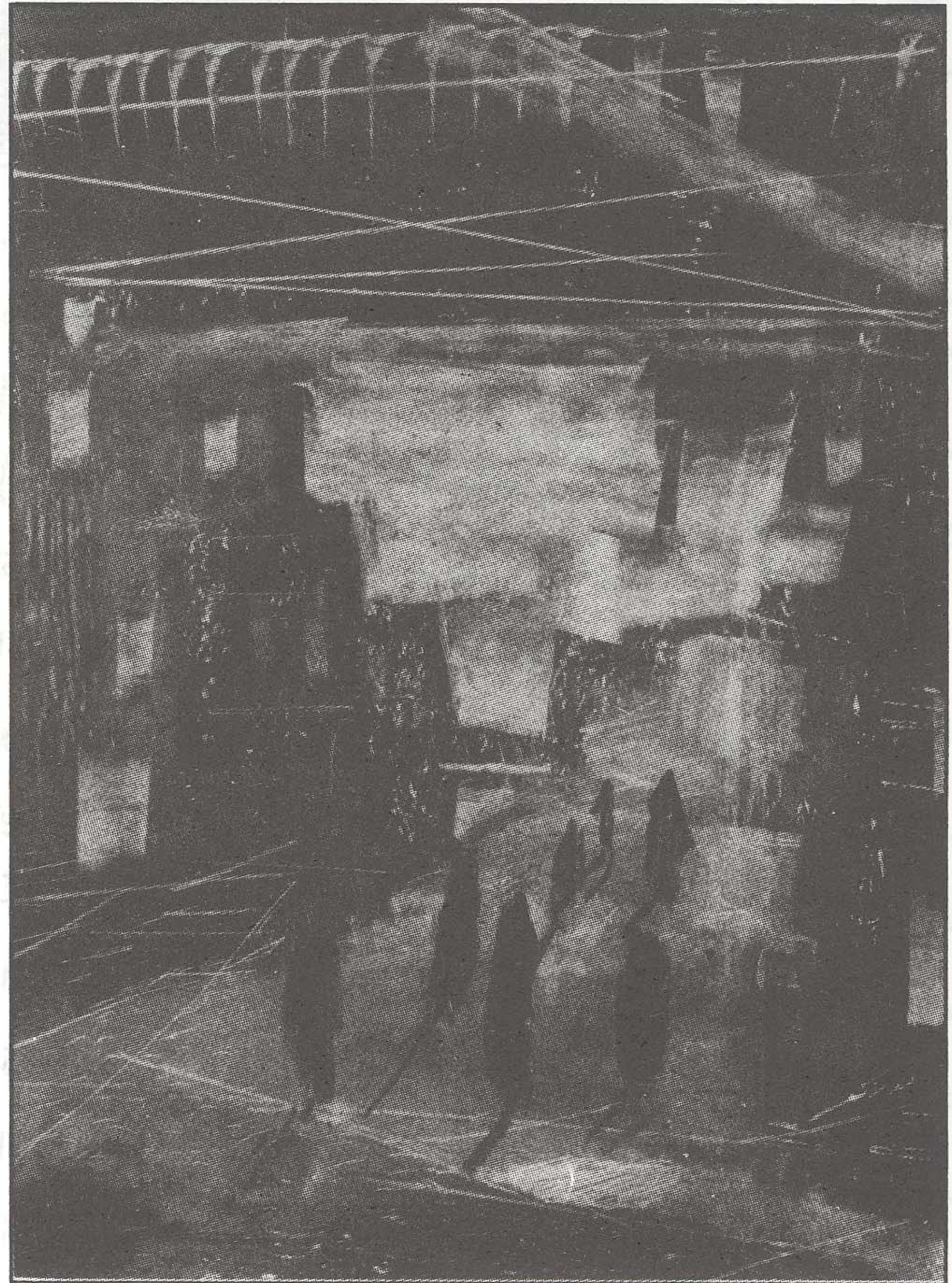
وضعه في هذه الحالة المأساوية، بحيث تكون لوحته . . . الشاهد على العصر، الذي رسمت به، والقادرة على توليد الأشكال الفنية المبتكرة، التي تعبر عن الإنسان، الذي يوجد ضمن واقع له جوانبه المادية والروحية، وله تراثه الذي يمتد عبر آلاف السنين.

وهذا يعني أن (فاتح المدرس) قد حقق شكلاً من الالتزام بالإنسان، وذلك عن طريق الارتباط بالواقع، الذي لايستطيع الفنان الابتعاد عنه، وأعطى المعنى الأعمق لهذا الواقع، حيث يحاور كل الأشياء الموجودة، والموروثة والتي يتجدد استخدامها، عن طريق خلق الصلة الحميمة مع الأشياء الموجوقد، والمشكلات الإنسانية التي جعلت العمل الفني معقداً، له تكوينه الخاص، الذي يعني أن الفن مسؤولية، إنسانية واجتماعية لايمكن تجاهلها، وفيه التعبير عن الحالة المعاشة المرتبطة بالفنان بالذات، وليست تعبيراً عن ذهنية مجردة، أو تنفيذاً آلياً لما هو موجود، على نحو قبلي، يتم وضعه على قماش اللوحة الفنية، من دون تعديل يدخله عليه، وذلك لأن الفن الحقيقي يعتبر جزءاً من حياة الفنان، لأنه يضع شريحة من حياته في عمله الفني، ويبتعد أن يكون خطاباً فكرياً، أو رسماً يتصف بالحياد التام، عن الموضوع المرسوم، أو الشكل المجاني، الذي لايحمل أي مضمون إنساني، أو هدف تحمله اللوحات، وهو يبذل جهوده من أجل الوصول إلى ماهو عام ومشترك، وعن طريق مزج ماهو ذاتي، مع ماهو واقعي مأساوي، الذي أصبح يعتبره هاماً جداً، ويربط بين التعبير والطفولة البعيدة، التي أصبحت تعتبر مصدراً هاماً من المصادر، التي يرجع إليها من أجل الوصول إلى المشكلات المعاصرة، ويستفيد من العناصر الموروثة حتى يجعل لوحته قصيدة، غير مباشرة، قادرة على التعبير عن الموضوعات السياسية أو الاجتماعية أو الانسانية، التي تمتزج مع بعضها في تشكيل موحد.



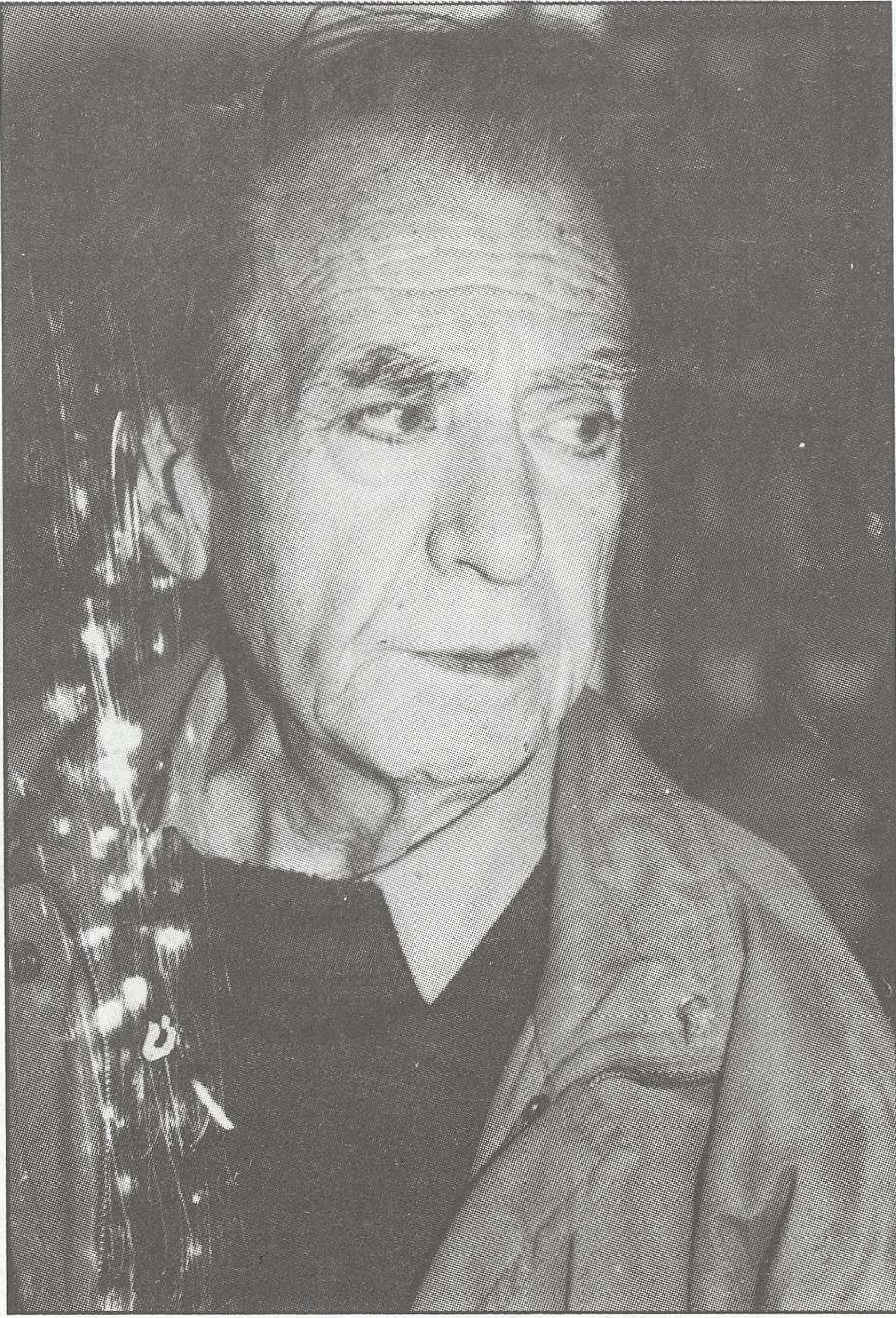
ونستطيع اكتشاف هذه الطريقة من المعالجة الخاصة، إذا درسنا بعض لوحات الفنان (فاتح المدرس)، وخصوصاً لوحاته عن (الشهيد)، و(العشاء السري) و(المسيح يعود إلى الناصرة) و(المسيح وكلب طروادة)، فلوحة (الشهيد) تعالج موضوعاً معاصراً هاماً، الشهادة التي تأخذ شكلاً استمرارياً، وذلك عن طريق التمازج مع الأرض، والتداخل معها، وعن طريق خمسة وجوه للشهيد، تارة يغيب وأخرى يظهر مقاتلاً ثائراً، تساعده السيوف على تحقيق هدفه، وهو يريد أهمية الشهادة في حياتنا، ودورها الذي يتجدد، وهو - أي الشهيد - هو الذي يعطي الحياة قيمتها، ونرى التأليف في اللوحة الذي استخدمه، والذي اعتمد على تقسيم اللوحة إلى مساحات، تحددها الخطوط المستقيمة الهندسية، التي تسهل عملية الانتقال من وجه

للشهيد إلى آخر، والتي تقطع الأشكال الإنسانية، وتجعلها في حصار دائم، مع المحاولة التي تقوم بها الوجوه من أجل الخروج من المساحات، وهكذا يتم تحوير اللوحة إلى (إنسان يقاوم) و(أرض تمنع)، وللوجوه طابعها العريق بالانسان القديم في بلادنا، أو الإنسان المعاصر الذي يحاول أن يتجاوز شرطه الإنساني، أو امرأة توضحي من أجل بقاء الآخرين، واستمرارية الحياة، رغم المشكلات التي تعترضها، والموت المتربص بالجميع والذي أصبح الحقيقة الوحيدة التي يسير البشر إليها، وهو يستفيد من كل الدلالات والمعاني والرموز حتى يعكس المضمون الإنساني للشهيد، ودورها في حياتنا، والعلاقة الجدلية بين الإنسان، وما هو حوله من عناصر، وفي كل الأحوال نرى الإنسان فسي سعيه الدائب من أجل حياة أفضل، ومايواجهه من المعوقات، التي جعلت الإنسان في حالة دونية من الاستلاب.



ونرى لوحة (العشاء السري) تعالج موضوعاً معروفاً، يستفيد منه الفنان حتى يجعل موضوعه إنسانياً، إلى أبعد الحدود، وهو يستفيد من وجوه الحوار بين التي رسمت لتقديم العوالم الداخلية الفنية، التي اختلفت حسب الشخص المرسوم، إذ أن كل شخص عليه أن يقدم لنا موقفه تجاه السيد المسيح، وخصوصاً الشخص الذي سوف يرتكب الخيانة، وظهرت حالة الترقب على الجميع، وهم يعيشون حالة درامية، وظهر أسلوب الفنان المتبع في التصوير الذي يؤكد على ديمومة الحادثة واستمراريتها، عبر العصور والبلدان، ونرى الوجوه تعبيرية معاصرة لها دلالتها العميقة على التجديد في الشكل والمضمون، مع بقاء الموضوع ذاته، وقد أوجد العلاقات الفنية، التي خلقت الترابط في التأليف، والتوزيع الملائم لكل شخص على المساحة، وجدد الألوان حتى أصبحت ملائمة تملك القيم التصويرية، والدراما المطلوبة من عمل كهذا، وأخذ حريته في تصوير الأشخاص، كما لو أنها الوجوه المبتكرة المعبرة التي لاتجارى.

وكذلك فعل في لوحته (المسيح يعود إلى الناصرة)، التي تصور حالة المسيح الذي يعود إلى الناصرة، وذلك لكي يرى حالة البلدة التي ولد فيها، ونرى الحالة الدرامية التي يعيشها حين يتم اعتقاله، وكذلك لوحة (المسيح وكلب طروادة) التي تروي حادثة أخرى مأخوذة من تاريخ آخر، وفيها تتجدد الحالات التي يوضع الإنسان فيها، وتتعدد المواقف التي يوضع الإنسان فيها، وكلها تسعى إلى رسم حالة الاستلاب المتجددة، والتي تدل على واقع الإنسان، ومعاناته، وهذه المعاناة لها أهمية كبيرة، لأنها هي التي تعطيه الوجود الحي المليء، وهذا يدل على مدى توحد لوحاته معه، ومدى تعبيرها عنه، وشهادتها على هذا العصر وماتحمله من دلالات شاملة لكل العصور، وهذا يكشف لنا على أن (فاتح المدرس)، يصبح شهادة عن وضع الإنسان ومشكلاته، وبحداثة فنية، لها خصوصيتها وأهميتها البالغة كفنان تشكيلي له خصوصيته.



درب فاتح المدرس

❖ الياس الزيات

إذا ماقُدّر للناس عموماً أن يُبعثوا بعد الموت، فقد تراءى لي في لحظة، أن (فاتح المدرس) قد بُعث في لوحاته، منذ أن كان حياً بيننا ولمّا يمت.

ذلك أن من عرفه في الوجود لَمسَ الكثير من عناصر العجب والغرابة في شخصه، وبالنسبة لي فقد كنت أرى إنتاجه من خلال معرفتي به، سيرته الذاتية، ثقافته، منطق تحليله المعرفي، وبالنسة لي أيضاً كان شخصه، بحالاته المختلفة، بمثابة شفّافة كبيرة تحجب عني، تبعاً لحالاتي، بعض ملامح فنه.

من الصعب اليوم أن أنساه وقد تعاشرنا قرابة نصف قرن، أما الغيب الذي غلّفه عنا وراح، فقد ترك لي منه إشاراته الحلوة أتذكّر الأهم منها:

– حديثه مع الغصن والفراشة، حديثه مع الطير، همساته في أذن الحصان، معرفته بما يؤكل من أعشاب البريّة كالخروف، تطلّع عينيه وتحولاتهما مع ملحوظ فمه، وهي بعض دلالات الرهافة ومدى الغوص في كنه العناصر التي ألّف بها لوحاته. وكنا نرى تلك العناصر وبكل بساطة وإعجاز، هكذا كما صوّرها.

وإذا كان فاتح المدرس قد امتلك مضمون سرّ الرؤية كما فنان حضاراتنا القديمة، فقد استطاع أن يوقظ ذاك المضمون في لوحاته بشاعرية لونية وروحانية.

المادة والأدوات في لوحات فاتح المدرس:

استخدم فاتح المدرس خامة الأحبار على الورق أو مع ألوان الماء كما استخدم خامة الزيت على القماش. ولم

يعرف تاريخ الفن السوري استخداماً للأدوات كما عند فاتح المدرس، فتظنها أدوات سحرية شُكّلت مع أصابع يده أو أنها أشعة غامضة انتشرت من تلك الأصابع. وكان واقع الحال أن تلك الأدوات هي الفرشاة وخشبتها والسكين بحدّه وسطحه وقلم الفحم.

لم يكن فاتح المدرس يأبه لمن يراه حين يعمل، ولكن اذا مالحظه كان غالباً مايطلب منه الانصراف حتى يخلد للوحته ويشبعها عملاً وتأملاً. قال لي مرّة وأنا أنظر إلى لوحة في محترفه: «لا أترك لوحتي حتى تصبح متألقة كالجوهر».

يؤول فاتح المدرس في لحظة الخلق إلى لون وأداة يسيران وفق تحولات الذاكرة –«في دهاليز الذاكرة»[1]– والرؤية. وكانت تلك التحولات تجيؤه كنسغ الشجرة ماإن تبيت في جذعه حتى تورق في عينيه وفي الخفي من تلافيف عقله.

يقول فاتح المدرس: «أقف أمام اللوحة البيضاء وتسرقني روعة اللاشيء»، «أقف أما صفحة –ورقة– بيضاء، أقف أمام الصفر وجهاً لوجه». وقال عن الشرارة في الشكل: «.. إن هذه الشحنة هي السر في العمل الفني». وقال أيضاً: «هناك أناس من الروعة بمكان يحاولون كالعصافير الهاجرة اختراق ذلك الجدار الشفاف في ظهيرة الحياة، جدار السراب السحري، هؤلا مُنحوا طاقة استشفاف مكانين وزمانين في لحظة واحدة».

اللون والتأليف:

«لعل اللون الرمادي هو آخر ماشاهدته ساعة موت أمي» يقول فاتح المدرس، وأيضاً: «هل تقبل اللون الأحمر؟ لون شقائق النعمان– أيام الطفولة في كيليكيا؟» وأيضاً: «قال (الغراب) من فضلك ارسم صوتي».. «في الصباح الباكر يزحف الضوء، ترتجف الأعشاب خوفاً، وتبادر لرسم ظلالها بالأسود»[2].

قال أيضاً: «.. أنا أحب الفلا، الجبال الجرداء، لاأحب البلاد الخضراء، قليل من الأخضر يكفيني لأستطيع رؤية تحرك الضوء على الصخور..»[3].

رأى فاتح المدرس حركة الحياة ومظاهرها والضوء والصوت والمدى.. رأى كل هذه وغيرها باللون، فلجأ الى قساوة الأحمر والأسود تارة وأخرى الى الأبيض واشتقاقات الرمادي الحارة والباردة، وغلب على مواضيعه الأسطورية الأزرق المتحولّ عمقاً الى الخمري والأسود، وكان يرتاح بعدُ الى الأخضر وشفافياته. هكذا اللون عند فاتح المدرس وسيلة وغاية، غوصاً في العمق وتنفساً على السطح، روحاً ومادة يفيضان على اللوحة نورا.

ومن خلال اللون في لوحة فاتح المدرس نتلمّس التأليف. وكأن مبدأ التأليف عنده سر ّنستشعر وجوده ولا نراه وهو يفيض من أعماقه ويتجسّد في اللون باعثاً على الدهشة أو التساؤل أو حتى الوقوف بين الحياة والموت: «أنا أحب شخصية المسيح لأنه من المفكرين النبيلين.. نادى بالرحمة وأنا أعتبر الرحمة هي أسمى مشاعر الانسانية. وجود المسيح في أعمالي هو شاهد على سقم التصرف البشري»، وأيضاً: «الوطن.. هو مكان لايعرفه الفقراء..» وأيضاً: «الزمن غير موجود، يوجد الزمن عندما يشعر الانسان أنه يقترب من المنطقة المظلمة اللاشيء..»[4].

الثابت والمتحول وفاتح الجديد:

في محاولتي هذه لدخول عالم فاتح المدرس واستشفاف دربه بمعزل عن معرفتي به ومن خلال لوحاته فحسب، أرى بالإضافة الى ماتقدّم أن لوحات فاتح المدرس هي ثوابت لمتحولات في عالمه الذاتي، وهو عالم تجلٍ نوراني يستطيع أن يُقيم في ذات المشاهد عوالم متحولة تبعاً لحالات هذا المشاهد، فيأتيك بصروحٍ من غياهب الزمن تحاول الخروج من بطن الحوت وهناك وجوه أدارم تسبح بحذاء الحوت موازية لراقصات الزير وقبعاتهن المكمّلة لرؤوسهن مخاريط كأبراج الحمام.

وفي قعر المحيط أيضاً صبايا كأنهن أخواتٌ للبنت التي في أيقونة مار جرجس؛ وفي قعر المحيط أيضاً ثورٌ وسبعٌ وقطة وغراب.

وفي لوحة أخرى ينتقل بنا فاتح المدرس الى الصحراء وينقل لنا معه شخوصه التي كانت في العمق فتكتسي تلك الشخوص حلّة صحراوية ولكن ألوانها تختلف هنا فتصبح كألوان هاجرة النهار.

الأطفال هاجس فاتح الدائم يحملون علماً وزهرة ويخرجون من زهرة، يخرجون من الأحمر مكحّلين بالأسود مزدانين بالزمرد وحجر اليشب؛ وربما أخرج فاتح الأطفال بالأبيض من الأبيض أو من الذهب، ومنهم من يتحول ملاكاً ومنهم شجرة.

ليس في لوحات فاتح المدرس سكينة بل نضالٌ للحياة والدفء، والحياة يرمز إليها أحياناً برموز الجنس والأنوثة، الرقص أو الوحش. وكانت المناسبات السياسية تحرّض فاتح المدرس لعمل لوحة فتخرج بانفعال يتبدى في لمسة قوية حمراء، سوداء، خضراء يختم بها اللوحة كالصرخة.

والجميل أن فاتح المدرس لم يتعمد ابتكار أشكاله بل تخرج الأشكال من مخبئها في نسيج لوحته، مبتكَرةً ببدائية السليقة، هكذا كما لم يرسمها غيره من قبل.

روح خلاّق كان، بل كان روح الابتكار.

فاتح المدرس.. مدرسة!..

قلّد بعض الفنانين أسلوب فاتح المدرس وذلك بتأثير معاشرتهم له أو تتلمذهم عليه. وأعتقد أن تقليد هؤلاء جاء لأشكال فاتح وألوانه تقليداً للسطح حيث عزّ عليهم المضمون. لأن المضمون في فن فاتح المدرس كان فاتح المدرس ذاته، تلك التركيبة التي شكّلتها الأرض والسماء في لحظة نادرة الحدوث. فكان ذاك المضمون همّاً حمله فاتح طيلة حياته وهو همُّ الإنسان الذي حمل غلالات الأزمان والقهر والعتمة، ألم يتحدث فاتح عن فن طاهر وفن غير طاهر؟(٥)، طُهر الفن عند فاتح المدرس هو طهر جوهر الانسان يناديه للعمل لأجله ويحرّضه بواسطة الرؤية الحرّة التي صنع لوحات بها. إن مفردات لوحات فاتح المدرس لايمكن أن تحاكي إلاّ المضمون الذي عبّرت عنه، لذا كان فاتح المدرس يرفض كل أشكال الفن التي لاتعبّر عن جوهر إنساني؛ وإذا ما تراءى لنا أن مفردات لوحات فاتح تشبه أو تتشبه بمفردات أسطورية أو هي ذات دلالات تشير الى عوالم حضارية غابرة، فأعتقد أن مردّ ذلك هو قناعة فاتح المدرس أن الحضارة الانسانية التي ألمح إليها في أقواله وفي لوحاته قد عَبَرَت في القديم -فلنَسعدْها، أو أنها ستأتي بعد حضارة هذا الزمن- فلنسعَ اليهاَ، ولكنها ليست بحال حضارة العالم المقهور التي نعايشها.

هذه هي مدرسة فاتح المدرس كما استطعت أن أتبينها في انتاجه؛ وإنني أتوق الى يوم يتتلمذ عليها جيل قادم، جيل سورية المجد، جيل من طلاب الفن يُهيأ له منهج درسي قائم على نضارة الرؤية العربية في فنونها ولغتها وعلى حريّة الذات وعلى معرفة الافتتان بالحياة.

الحواشي

(١) انظر: «في دهاليز الذاكرة»، في كتاب: مدرّس، منشورات غاليري أتاسي دمشق ومعهد العالم العربي باريس ١٩٩٥، ص: ٣١-٣٨.

(٢) المرجع السابق.

(٣) انظر: سمر حمارنة «عن فنه وعوالمه ورؤيته الفنية والجمالية كان هذا الحوار»، في كتاب: كيف يرى فاتح المدرس؟ دمشق ١٩٩٩ ص: ١٣-٢١.

(٤) المرجع السابق.

(٥) انظر المرجع رقم (١).





فاتح المدرس فنان الأرض السوريّة

❖ د. محمود شاهين

في تجربة الفنان فاتح المدرس الممتدة على مساحة من الزمن، تتجاوز نصف قرن، عدة انعطافات واتجاهات، لكنها لا تبتعد كثيراً عن المحور الأساسي لشخصيته وأسلوبه الذي عُرف من خلاله، منذ البدايات الأولى لتجربته الفنية وحتى رحيله.

تقوم هذه الشخصية، على نزوع تعبيري وثيق الارتباط مع الحياة وحرائقها اليومية. بمعنى أن الفنان المدرس، يُعتبر من أبرز الفنانين العرب الذين يغرفون من الحياة، موضوعات جديدة لأعمالهم، ويسكبون ما يغرفون في نوعٍ من الفن السهل - الممتنع!!.

فالموضوع، أو الوحدة العامة للموضوع عنده، ظلت تنبثق من اختلاجات فنان يعيش الفن وينتجه، أما الذي اختلف في محطاته الفنية وانعطافاته فهو طرق تناول هذه الوحدة، أي التراكيب والصيغ المُستخدمة في التعبير عنها وكذلك التقانات.

والموضوع في لوحات المدرس، وكالعادة، لا يخرج عن الأرض والشجر والانسان المتفرد بوجه يشبه الأرض. أما طرائق معالجة هذه الموضوعات، والوحدات التعبيريّة المستعملة فيها، فهي تنعطف وتتلون في أكثر من اتجاه أو مسار، رغم الوحدة الاسلوبية العامة التي تتسم بها تجربته عموماً.

فنان الأرض السوريّة

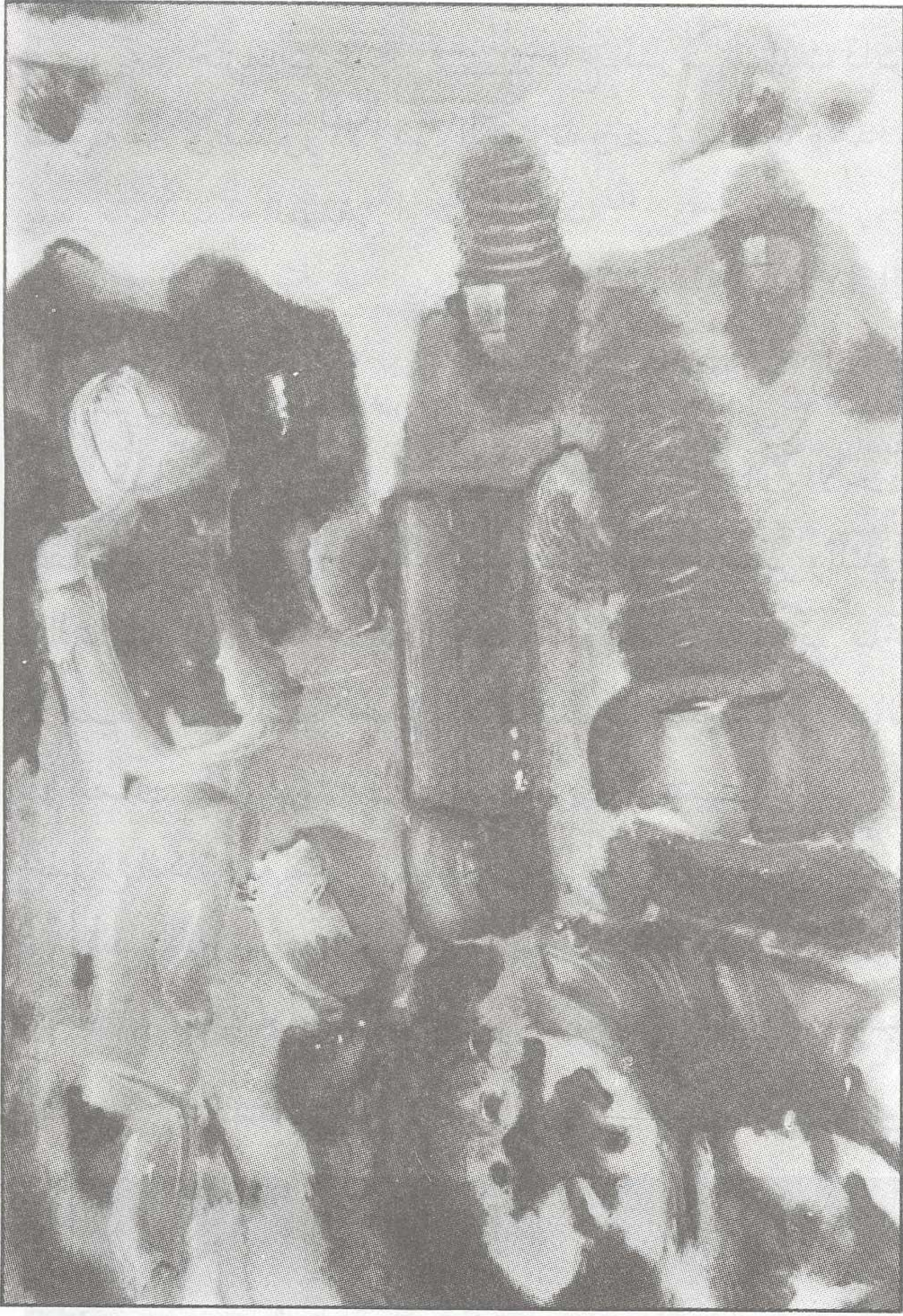
تعكس غالبية لوحات الفنان فاتح المدرس، تملكه لذاكرة بصريّة ملأى بصور الأرض السورية وتضاريسها، وهذا انتماء طبيعي للون الأرض والضوء والتكوين الجغرافي ولانسان هذه الأرض. فطفولته كانت في ريف الشمال السوري، وقد ثبت له بعد أن تجول في العالم، أن سوريّة تتميز بسلسلة لونية موجودة في الطبيعة، لا يوجد مثيل لها في أي منطقة في العالم، باستثناء شمال الأردن وجنوب

تركيا وبعض المناطق في اليونان.

هذه الدقة في العلاقة بين ضوء الشمس والأرض وحركة الانسان بينهما، هي روح الشعر في الذاكرة الانسانيّة. وللتعبير عن هذه الحالة، لجأ الفنان المدرس إلى صيغ وأساليب فنية مختلفة، لكنها لم تغادر أبداً، الاطار العريض لشخصيته التي باتت تُشكّل معلماً بارزاً في التشكيل السوري المعاصر.

ففي الأعمال التي تنضوي في سلسلة فصيلة الفواتح من الألوان، استخدم الرمل الناعم في عملية التأسيس لها، ثم قام بالرسم عليها، تاركاً للمساحات البيضاء الفارغة، حضوراً كبيراً ولافتاً، مزاوجاً بين تقنية قلم الحبر وقلم الرصاص والألوان الزيتية، من جهة، وبين الوجه الانساني الضارب في خلفية اللوحة، كجذع شجر عتيقة، من جهة ثانيةوهذا الوجه الذي طالما عُرف من خلاله، وارتبطت تجربته الفنيّة به، كعنصر أساس ومميز لها، إضافة إلى الرموز الكثيرة التي استخدمها في العادة، كالزرع، والشجر، والحيوانات، والأطفال، والطيور، والكتابات، والعبارات التي وزعها هنا وهناك من جسداللوحة، وبعفوية طليقة، ساحرة، ومعبرة... هذه الأعمال تحديداً، قدمت فاتح المدرس رساماً أكثر منه مصوراً أو ملوناً، ذلك لأن الرسم شكّل قوام البناء التشكيلي والتعبيري فيها.

في أعمال أخرى، بدا الفنان مولعاً باشغال كامل مساحة اللوحة، خاصة باللونين الأثيرين لديه وهما: الأزرق النيلي، والأحمر البرتقالي القاني الموشى بالذهبي والأسود، هذه الألوان وغيرها، زرع فيها الفنان وجوهه المعروفة، مختزلاً ما أمكن من ملامحهاوتضاريسها. وفي أعمال أخرى، أكثر من استعمالات اللون الأحمر البرتقالي القاني أو الناري، ثم قام بتوشيته بالأزرق الفاتح والأبيض والأسود، وهنا نقف على معالجتين في تجربته:



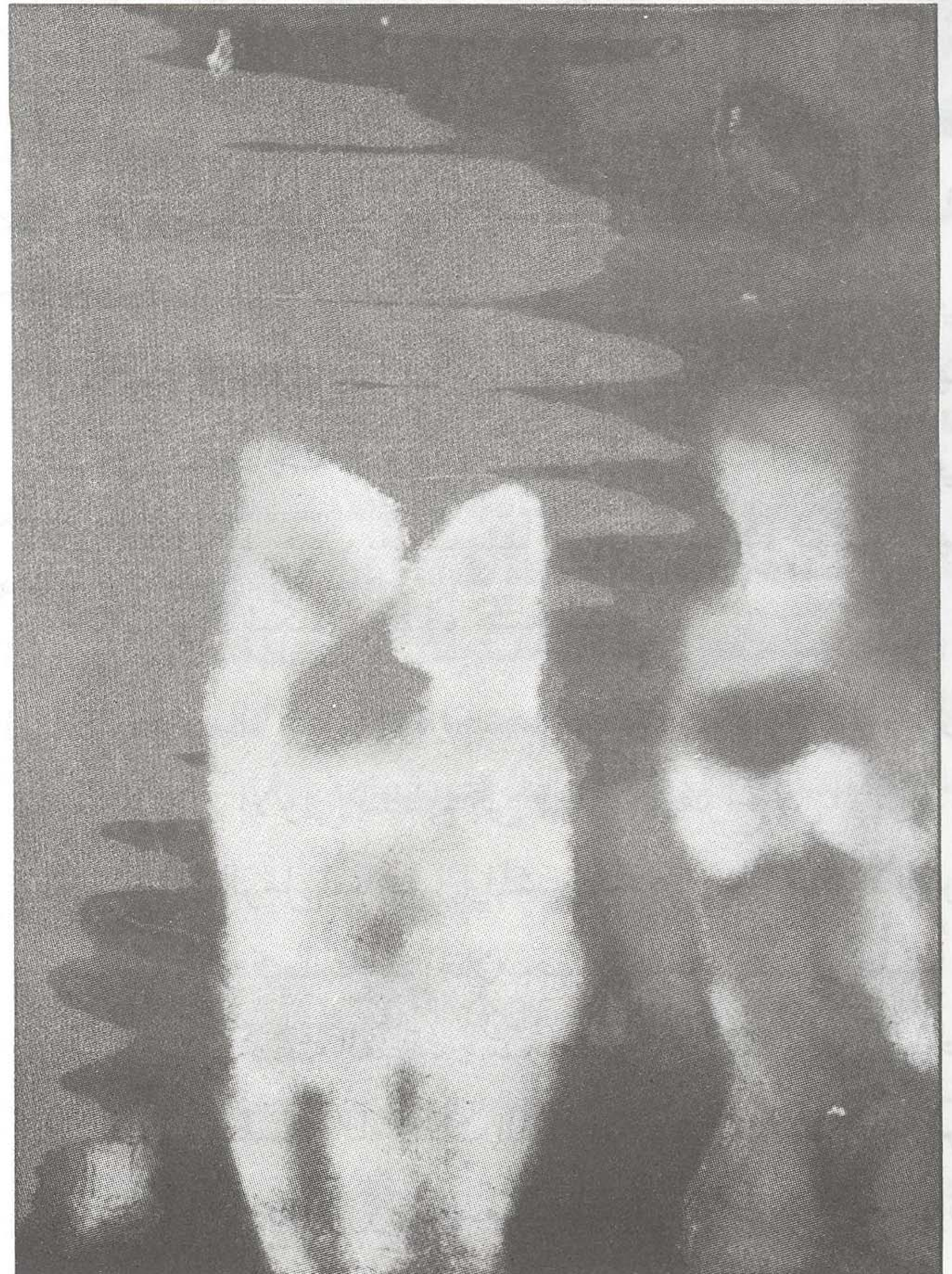
الأولى وتعود إلى العام ١٩٧٥ وفيها بدا متأنياً في تنفيذ اللوحة. إذ تبدو اللوحة هذه متكاملة البناء التشكيلي والتكويني والتعبيري. أما في المعالجة الثانية، فبدت وكأنها صدى للمعالجة الأولى، وتعود للسنوات الأخيرة في تجربته الفنية، حيث يغيب منها اللون الأسود، لتبدو معها العناصر والأشكال رخوة، هشة البناء.

أما أعماله الصغيرة الحجم، فقدمت لنا هي الأخرى معالجتين: الأولى تنتمي إلى فصيلة الفواتح من الألوان، المؤسسة بالرمل الناعم، والمشغولة بوجه هو كالأرض السورية، أو كملمحٍ من ملامحها. هذه الأعمال تحديداً، خير ما يمثل تجربته الفنية، وشخصيته الحقيقية. أما المعالجة الثانية في سلسلة اللوحات الصغيرة، فقد أكثر فيها من استخدام اللون الأزرق، معتمداً على محفوظات ذاكرته

البصرية واختزانات عينه. فالفنان فاتح المدرس، يملك ذاكرة بصرية ملأى بصور الأرض السورية وتضاريسها، وهذا ما يفسره بالانتماء الطبيعي لوطنه وأرضه.

سعادة المعرفة

يقول الفنان فاتح المدرس: «ولدت على أرض جميلة، يخترقها نهر متوحش، تزينها أشرطة من التراب الأحمر القاني، الفصول الأربعة فيها متميزة بالأعاصير والثلوج والشمس اللاهبة. شمالي سورية ولدت. سموني فاتحاً لأحب وجوه الفلاحين والأعشاب الطيبة وأغاني الأطفال. عندما بدأت أدرس الأدب، جئت إلى «مارون عبود» الكاتب والناقد اللبناني المعروف، فأعطاني مقدرة لأن أنظر إلى شجرة البلوط وأحدق في عينيها بلا خوف كالجبال. وعندما تعلمت ما هي الألوان، أصبحت سعيداً كالشيء الموجود دائماً.



وهكذا ترى أن الاسم والتحديات المؤقته، لا قيمة لها، المهم في «مَنْ أنت» أن أحاول إدراك «مَنْ أنا»!!.

أما لماذا أرسم، فانني أفعل ذلك لكي أكون سعيداً. فأنا بلا معرفة لست سعيداً. في تعرفي على الرسم والألوان والأشكال، أشعر بملكية مطلقة للأشياء في الوجود، وهذا مصدر شعوري الدائم بالفرح، ولهذا أرسم بيدي وبعيني وبحركتي، لأتعرف على الموجودات، فالمعاناة في التجارب، تجعلني السيد إزاء جمال الوجود الخارق.

ويضيف الفنان فاتح المدرس قائلاً: أما الذي أرسمه، فإني أحاول وضع الأشكال، كما استقرت في ذاكرتي، على اللوحة، بعد أن تكون قد مرت بسلسلة من التجارب، للتأكد من فاعليتها البصريّة، وإمكان عطائها الحضاري. وعبارة «للتأكد من فاعليتها البصريّة» لا يثق بها إلا كل مَنْ عانى صعوبة العطاء الجديد!!.

وفي معرض الحديث عن نفسه، يقول الفنان فاتح المدرس: تصور هذه المدينة الانسانية في سحيق أزمانها وتبعثر المكان فيها. تمر في لمح البصر بتجاربها المجالية ومعطياتها الرمزيّةعلى سطح اللوحة، ليتمكن الرسام بعد قناعة مهزوزة، أن يضع لوناً إلى جانب لون. أو أن يؤكد مساحة بمساحة، ويربط شتى الأحاسيس اللونية ضمن إطار صغير، مهما تكن اللوحة ضخمة، حتى أننا نحن الرسامين، نرى استحالة وضع حس جمالي. مهما كان خفيف الثقل. ناعم التأثير ضمن إطار ضخم... فماذا أرسم؟!.

أستطيع أن أجيب بأن الانسان يترك أثره بأظفاره على الصخر، كما يفعل السجين، أو كما يترك الطائر جناحيه في الفضاء. يكفي ان يكون قد أوجد ليدل على مَنْ سيأتي!!

العمل الفني

ويرى الفنان فاتح المدرس، أنه على مقدار العمق في

الأثر، يأتي التأثير. فالعمل الفني في الرسم أو النحت أو غيرها من الفنون، يُولد بتأثير من انتباه الانسان، تماماً كالآلة العجيبة التي مرت بسلسلة لا متناهية من الأحكام والموازين والتقييمات. بعدها يظهر الانسان واقفاً، حائراً، يبتسم إزاء كل هذه العبثية التي لبست لبوس الوجود وواجبه. وهو يرسم كيف يفهم الضياء، فوراء كل شكل من الأشكال المكونة للوجود، لا نهاية لأشكال توائم لها.

يقول: تصور مدى صعوبة رسم شجرجديدة. أو فهم هذه الشجرة المرسومة في الشبكية من عينيك، تكمن آلاف الأشجار التي رأيتها. أضيف إلى ما سبق أن المواضيع من الصعب أن تكون مجردة بعد ما تآخت في أجواء جردت شخصيتها من الذاكرة. هناك علاقة بين الوجه الإنساني والصخرة، كما أن ثمة علاقات بين البقع اللونية وثقلها، فهذا الثقل ما نسميه صراعاً ولا شك.

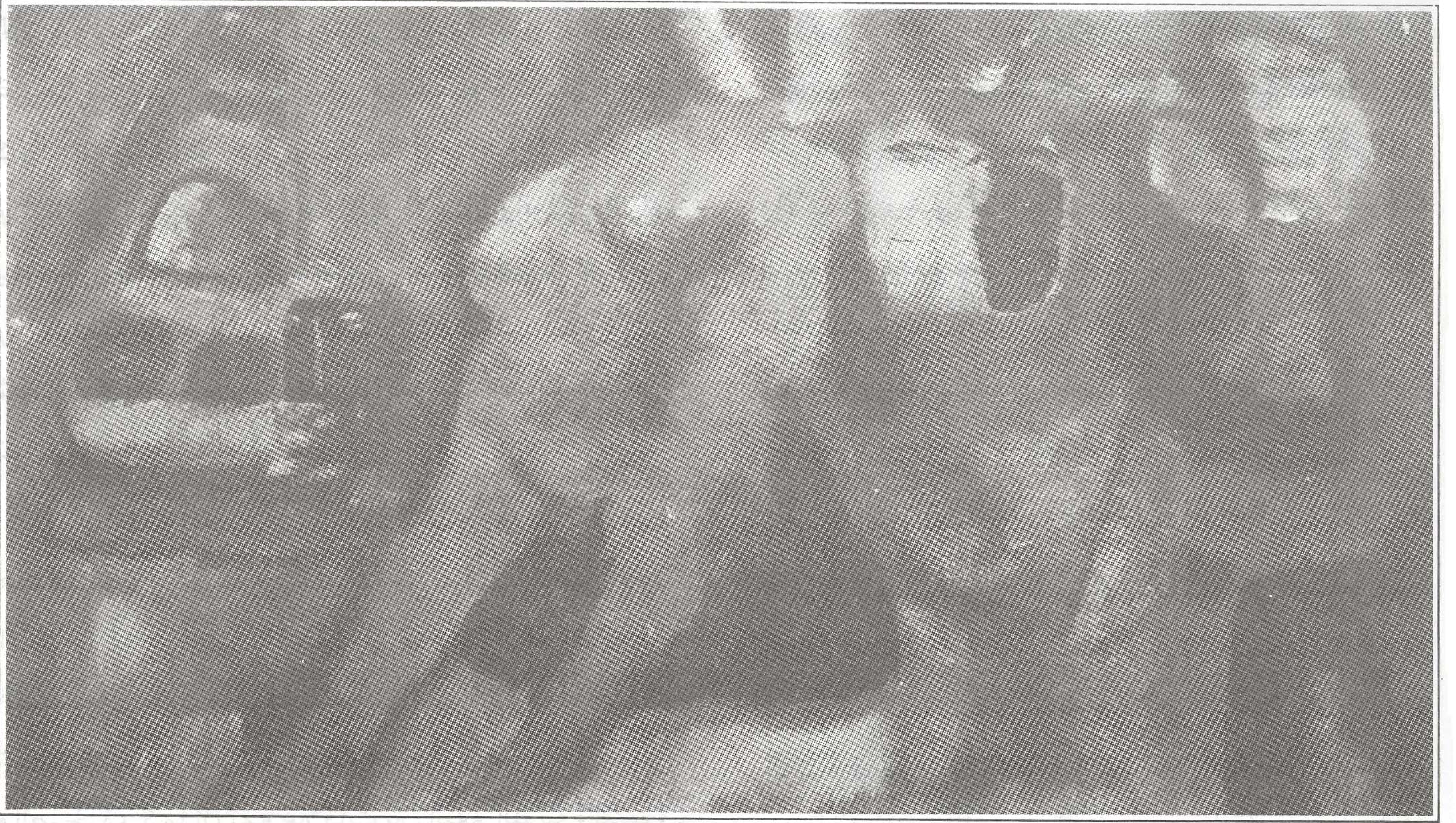
نعم أنت أمام العمل الفني، إما أن تكون قد شاركت الفنان البدائي وهو يرتعش إذ ينحت مخلوقاً خارقاً، أو تكون أنت في أعماقه، تحس انفعال الصخرة الخارقة بعناصر الطبيعة.

إن تطور قشرة الصخرة بألوان السنين، مُضافاً إليه تطور وتحـولات الأشكال في الذاكـرة، هو من صلب المشاركة... نعم المواضيع تقتحمني وإني أدخل وإياها في صراع. إنها عملية حب أو ولادة، أو رسم حدود دقيقة بين ولادة الأشكال والأشياء وتمنى زوالها. أما عن الرسم بالكلمات، فالشعر وحده يرسم الكلمات. هناك دائماً حاجز بين فن وآخر. فالرسم غير الشعر.. وهكذا كل الفنون. هذا الرسم بالكلمات من أروع الفنون الإنسانيّة، والشاعر نجم من نجوم الكون، بدونه تبقى سماء النفس فقيرة.. فقيرة.. فقيرة...، حتى ينتابك الغضب وأنت تغوص في الظلام وتتمسك بخطوط حمراء، إذ تمسكها وتهوى لترى نفسك وقد تكورت. إنك فجوة مظلمة تنزلق على سطح زيتي. اللون الأخضر الوسخ يغلف ذاكرتك، وآلاف من وجوه الأطفال تدور حولك، وقد أفرغت الدموع من عيونها. إن الغضب يخرق أحشاءك.. إنها حبال تدور حول عنق كبريائك، إذ يمحى التوازن بين الخير والشر، ويصبح الشر وحده السيد، وأنت العبد. الكون هنا يصبح وحيداً بلا إنسان!!.

بين الشعر والتشكيل والموسيقا

يرى الفنان فاتح المدرس أن الكلمة هي أساس المادة الشعريّة، تشكّل صورة مغايرة من الذهن عما تتركه في نسيج اللوحة. الشاعر أمامه فضاءات متعددة للصورة وأما الرسام فيحتاج إلى التفاصيل البحتة. لديه صورة محددة، بينما الشاعر يملك سبر التجريد في الكلمة، يبتعد في الايماءات عبر رصيد ذهني هائل، يتهمنا الشعراء كرسامين ببدائية الأدوات، لكن هل هناك حقاً علاقةبين الكلمة والصورة؟.

أما الموسيقا فأبعد ما تكون كفن عن الأدب والتشكيل. الثورة تتعلق بالشكل ويقدر مؤكداً: الرسم أقرب إلى الحالة الحيوانية. عندما أرسم أنسى أنني بشر، فاتصالي بالعالم الخارجي ليس سهلاً أبداً، والتعامل مع مادة هذا العالم في الشكل اللائق، عملية بمنتهى الصعوبة، لاسيما أنني أعالج أعمالي على أرضيّة تجريدية. أرى نسيج اللوحة، أولاً رموز شكلها المجرد، وهذا ما يُصيب طهارة التجريد بالضياع، على العكس من الشعر الذي يتكىء على الرموز. أعتقد أن الانسجام بين التجريد والطهارة في التشكيل أصبح مشكلة عويصة. إنني أرفض الأشكال القديمة «رجل، إمرأة، حالة» وأتوق للتجديدعبر رفض ماضي ذهني ثري بالإحالات إلى درجة من الحساسية



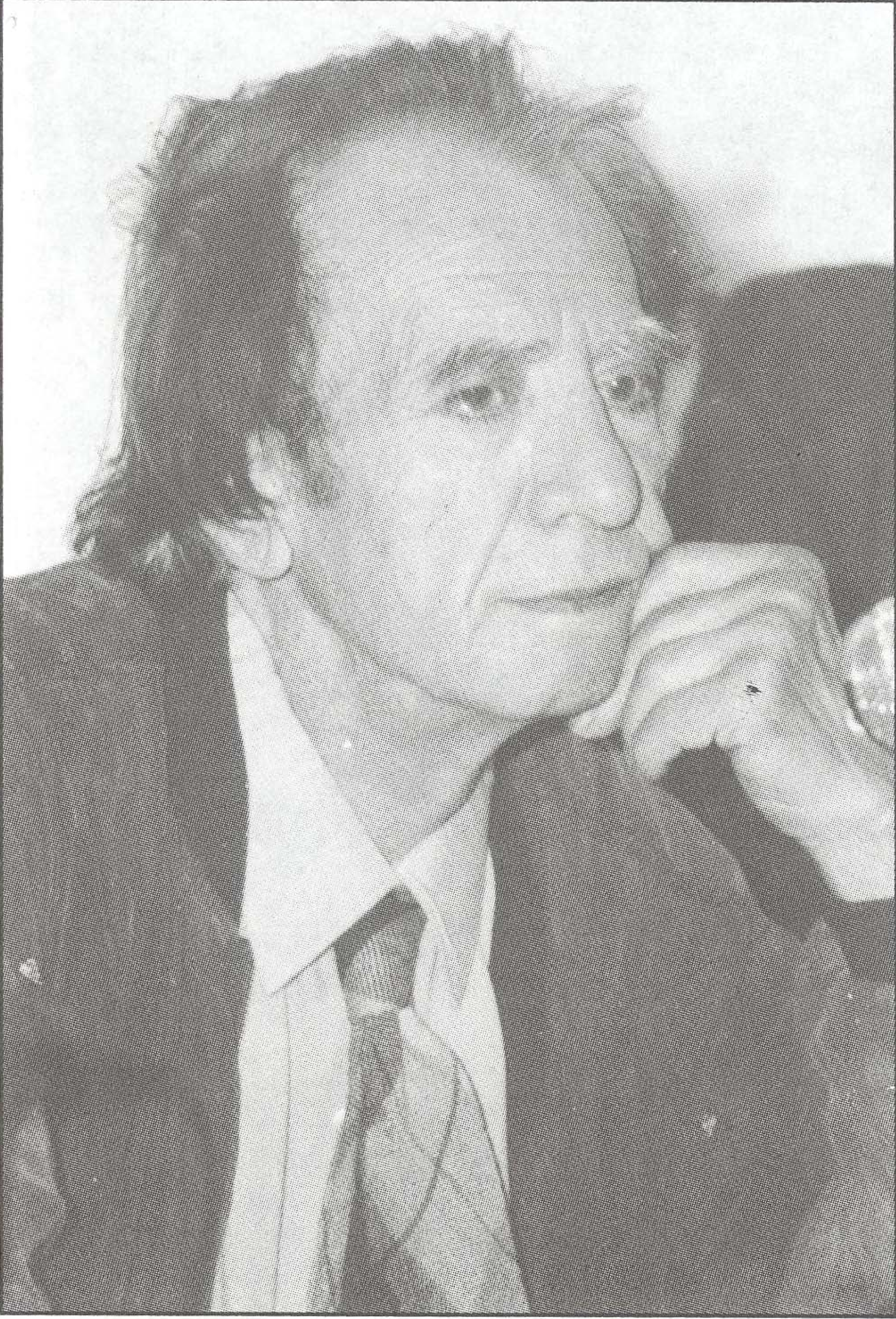
بالمعطى الغرافيكي، وتمجيد الحساسية الانسانية بالألوان والخطوط. أدواتنا كما قلت، بدائية مقارنة بأدوات الشعر. أنا لا أستطيع قراءة الرموز في الشعر أو في بعضه، بسهولة لأنها تتكىء على معرفة واسعة، أعترف أن كلمتين متجاورتين قد تدفعان إلى انفجار نووي، أما وضع لونين متجاورين فلا يعني شيئاً. الكلمة مخيفة أكثر من اللون!!.

السهل الممتنع

بكل المقاييس، تُعتبر تجربة الفنان فاتح المدرس، إشارة بارزة ومهمة، ليس في التشكيل السوري المعاصر فحسب، بل وعلى الساحة العربيّة والعالمية. ولعل أبرز ما يميزها، ارتباطها العميق والوثيق بجغرافية سورية واحتضانها لألوان تربتها المتفردة. يضاف إلى ذلك، بساطتها وعفويتها التي تقربها من فنون الأطفال وتبعدها عنها في آنٍ معاً، إن تفرد وتمايز وألق هذه التجربة: خصائص تأتي من كونها نسيجاً متجانساً ومتآلفاً من الفن والحياة.

فعلى الرغم من الزمن القياسي الكبير الذي أمضاه هذا الفنان الكبير في انتاج الفن، وبغزارة واضحة، ظلت لوحته تمد أكثر من جسر إلى الحياة، مما جعلها مأوى للحياة، لطراوتها، وشغبها المحبب. فتجربته لم تقع في فخ القوالب الجاهزة، ولا في شرك التسجيلية النمطية، ولا التكرار الممل، ولا غادرها الدفء والألق والبهاء وزخم التعبير، وعمق الرؤى، وروح البحث والتجديد والإضافة.

لقد ظلت تجربته كما بدأت قبل ما يربو على ستين عاماً: موارة بالحياة، رافلة بالبساطة والعفوية والعمق، لذلك فهي من النوع السهل- الممتنع. أغرت العديد من التشكيليين السوريين والعرب على تقليدها، لكنها ظلت عصية على التقليد، ذلك لأنها كانت وثيقة الصلة بجذوة الحياة المتجددة أبداً، وبصولات وجولات الفكر الانساني الذي لا يهدأ... وفاتح المدرس، امتلك مؤهلات متميزة، مكنته من القيام بهذه الصولات والجولات، وبامتياز حتى!!..



ما الذي أكسب «المدرّس» أهميته ؟

❖ سعد القاسم

ثلاثة كتب، وعدد يصعب حصره من الدراسات والمقالات والمقابلات الصحفية: حصيلة لم ينل مثلها أي تشكيلي سوري أخر، وإلى ذلك اعتراف اجتماعي يتجاوز مداه بكثير حلقة المهتمين بالفن التشكيلي والعارفين به، بحيث صار فاتح المدرس الاسرع في الحضور الى الذاكرة يوم يكون الحديث عن الفن التشكيلي السوري، وأمكن القول أنه بثقله الثقافي منح الحداثة الفنية شرعيتها في مجتمع ما تزال علاقته بالفن بحاجة الى جهد كبير في ميادين عدة..

لم يكن حصول لوحة المدرس الشهيرة «كفرجنة» على الجائزة الأولى للمعرض السنوي عام 1952 اعترافاً بموهبته فحسب، وانما اعلاناً عن مرحلة جديدة للتشكيل السوري سيحتاج الجواب عن تأثيرات فاتح المدرس فيها إلى دراسات معمقة تطال تجارب عدد كبير من الفنانين الذين جاؤوا بعده ولا تقتصر على الذين تتلمذوا على يديه مباشرة كأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، فتجربة المدرس لم تقدم نموذجاً للاستنساخ، وانما سعت لاطلاق روح ابداعية حرة تضع خلف ظهرها المفاهيم التعلمية التي تجاوزها العصر.

ويذكر الطلاب الذين عاصروا عودته من روما مطلع الستينات كيف أنه فتح النوافذ فور دخوله احدى الغرف التدريسية في الكلية ليحل ضوء الشمس الساطع محل الضوء الكهربائي المسلط على (تكوين) الطبيعة الصامته، وكان هذا الدرس الهام لفناني المستقبل جزءاً أصيلاً من ميزات تجربة المعلم الابداعية يحدده بكثير من الوضوح حين

يحكي عن «مجموع الاضواء التي تتميز بها أرض وسماء وطني». والأرض بدورها كانت جزءاً أصيلاً أخر من ميزات التجربة، بل أهم أجزائها على الاطلاق. من «كفرجنة» مروراً بروما وباريس إلى ما بعد عودته، ويصعب العثور على لقاء منشور معه لا يتحدث فيه عن الأرض بشكل أو أخر فهي بخصائصها اللونية والحضارية والانسانية أهم ما اعطى تجربته تميزها، وقدم لها أحد أهم مصادرها، وخاصة ما حفظته ذاكرة الطفولة حيث عاش شطراً قاسياً من حياته، وغنياً في الوقت ذاته بالصور تتقدمها صورة وجه امه المتكرر بوفرة في لوحاته، ومشاهد السهول الفسيحة قليلة الأشجار التي لم تتوقف عن الظهور في اعماله بصيغ بنائية تستمد روحها من التقطيعات الهندسية المتتالية ذات المدى اللا منتهي لسهول الشمال السوري، وترجع في الزمان مروراً بالبيوت المتراصة لبلدة «معلولا»، وصولاً إلى التأثيرات المعاد صياغتها لابداعات الفن الآرامي والاشوري والفينيقي والتدمري.

ان اعتبار البيئة المحلية مصدراً أساساً لاعمال المدرس انما يؤكده حضورها القوي فيها، ويكفي تأكيداً لذلك استعراض اسماء لوحاته بدءاً من «كفرجنة» حيث نجد لوحات تحمل اسماء: «صلاة البادية السورية»، «نساء من بقين»، «قصص الجبال الشمالية»، «من الشمال السوري»، «وادي بردى»، «مرتفعات بلودان»، «التدمريون»، «فتيات تدمريات»...

تلك الرؤية لتجربة المدرس لاتتعارض مع رؤيته الشخصية لتجربته فهو لا يقبل وصفها بالتعبيرية ويقول جواباً على ذلك: «أنا لست تعبيرياً في اتجاهاتي التشكيلية ولست سيريالياً ولست تجريدياً أنا رسام سوري عربي حديث أرفض الأخذ بالمفاهيم المستوردة أو المسبقة الصنع، بكل بساطة أنا شاهد على جمال الأرض والانسان، كما أنا شاهد على احزان عصري».

البيئة عند فاتح تحضر بقوة من خلال الوان لوحاته المشبعة بلون تراب الأرض والتي كثيراً ما مزج معها تراباً حقيقياً، وتداخلت فيها ألوان الطبيعة بألوان وجوه البشر، غير أن البيئة لا تحضر فقط من خلال مفاهيم الجغرافيا والتاريخ. انها تتمثل في الحاضر أيضاً، وبالاحداث الكبيرة لزماننا التي ترجمت نفسها في اشكاله أو كما يقول: «تسربت الوحوش الاسطورية الى لوحاتي بعد احداث حرب 1967 وازدادت حشودها وتدافعها مع الحرب الأهلية اللبنانية».

ان جانباً أخر من أهمية فاتح المدرس ينبع من فهمه للفن التشكيلي على أنه فكر وليس حرفة. وقد ارفق ذلك الفهم بثقافة واسعة طال طيفها تاريخ الحضارات والفلسفة والأدب والموسيقا. وانفتاح على الثقافة العالية ساعدته في تحققه دراسته في ايطاليا وفرنسا، و التقائه بعدد كبير من المفكرين والمثقفين والفنانين الاوربين وقيام حوارات مثمرة معهم. واللافت للانتباه هنا أنه بخلاف كثير من الفنانين الذين درسوا في اوربا، فإن مرحلة الدراسة الشديدة الاتصال بالثقافة الغربية رسخت هويته المحلية المتميزة التي يجد في حوار متأخر معه« أنها من أشق الأمور أواخر القرن العشرين لأن الفن التشكيلي فيه يفقد هويته الجغرافية لتقارب الثقافات بين الشعوب». وهو في المقابل يرى أنه «لو استطاع الفنان فهم العوامل النفسية المميزة لشعبه لاستطاع التوصل الى هوية جمالية». هذه الرؤية تسمح بافتراض أن فاتح المدرس كان- حتى لو لم يعلن ذلك صراحة- يعد نفسه مساهماً في حوار حضاري مع ثقافات الشعوب الأخرى، ولهذا صح الحديث عن مفاخرته بالذاكرة الحضارية ليس من خلال مقولاته المعلنة الوفيرة، وانما - اساساً- من خلال نتاج بحثه التشكيلي.

وثمة جانب ساهم في اكساب فاتح المدرس أهميته الاستثنائية، وهو حضوره الشخصي في الحياة التشكيلية السورية وفي المشهد الثقافي السوري عموماً. كان وهو المعروف بمزاجه الخاص الشديد الحساسية مستعداً للاستماع



برحابة صدر إلى أراء الجميع حول لوحاته ومناقشتهم بها، واستقبال طلابه في مرسمه وادارة الاحاديث الطويلة معهم، ولم يعرف عنه أنه رد يوماً فناناً شاباً طلب منه كتابة تقديم معرضه لادراكه كم من القوة الروحية يمنحها هذا التقديم. وأمام هذا الادراك لا تهم انتقادات المنتقدين فهو على كل حال لم يقدم شهادة مجروحة بأحد. كان فاتح قادراً لما يمتلكه من قوة داخلية على التعامل بيسر مع فكرة تحول طلابه الى زملاء يشاركهم المعارض والحوارات ويخاطبهم بلقب الصديق. ويتحدث معهم وعنهم في الندوات المخصصة لمعارضهم.

يمكن التوقف هنا عند فكرة صارت موضع جدل في السنوات الأخيرة لحياة فاتح لها صلة وثيقة بما سبق، وهي ما يتعلق بتسويق لوحاته. فمع تنامي الرغبة لدى المقتنين بالحصول عليها وسعي تجار اللوحات لاستثمار الحالة حكي عن التكرار في اعماله بما يوحي أنه صار يرسم لغاية الربح المادي. غير أن هذه التهمة تتناقض مع نظرته الى المسألة حين يقول في لقاء صحفي – ربما كان الأخير معه: «أنا فنان محترف ولكنني اكره التجارة. اكره بيع اللوحة، واذا فرض علي بيع لوحة اشعر بغبن واشعر باندحار، العمل الفني يجب أن يكون ملك الانسان»..

والنفي الأهم لتلك الاتهامات انما جاء من حقيقة أن فاتح المدرس هو اكثر الفنانين اهداءً للوحاته وقد حصل عليها بهذه الطريقة عدد كبير من الأصدقاء والكتاب والفنانين والصحفيين. وزينت جدران بيوتهم قبل أن تعلق على هذه الجدران أي لوحة فنية، ويذهب اسعد عرابي للتأكيد أن «اجمل لوحات فاتح لم تطبع أو تنشر ولم تعرف بعد، فقد كان مقتنوها يتناولونها مباشرة من محترفة، والكثير من زبائنه هم اصدقاؤه يستفيدون غالباً من كرمه وضائقته المالية المزمنة فيشترون لوحاته بابخس الاثمان مما دفع زوجته في



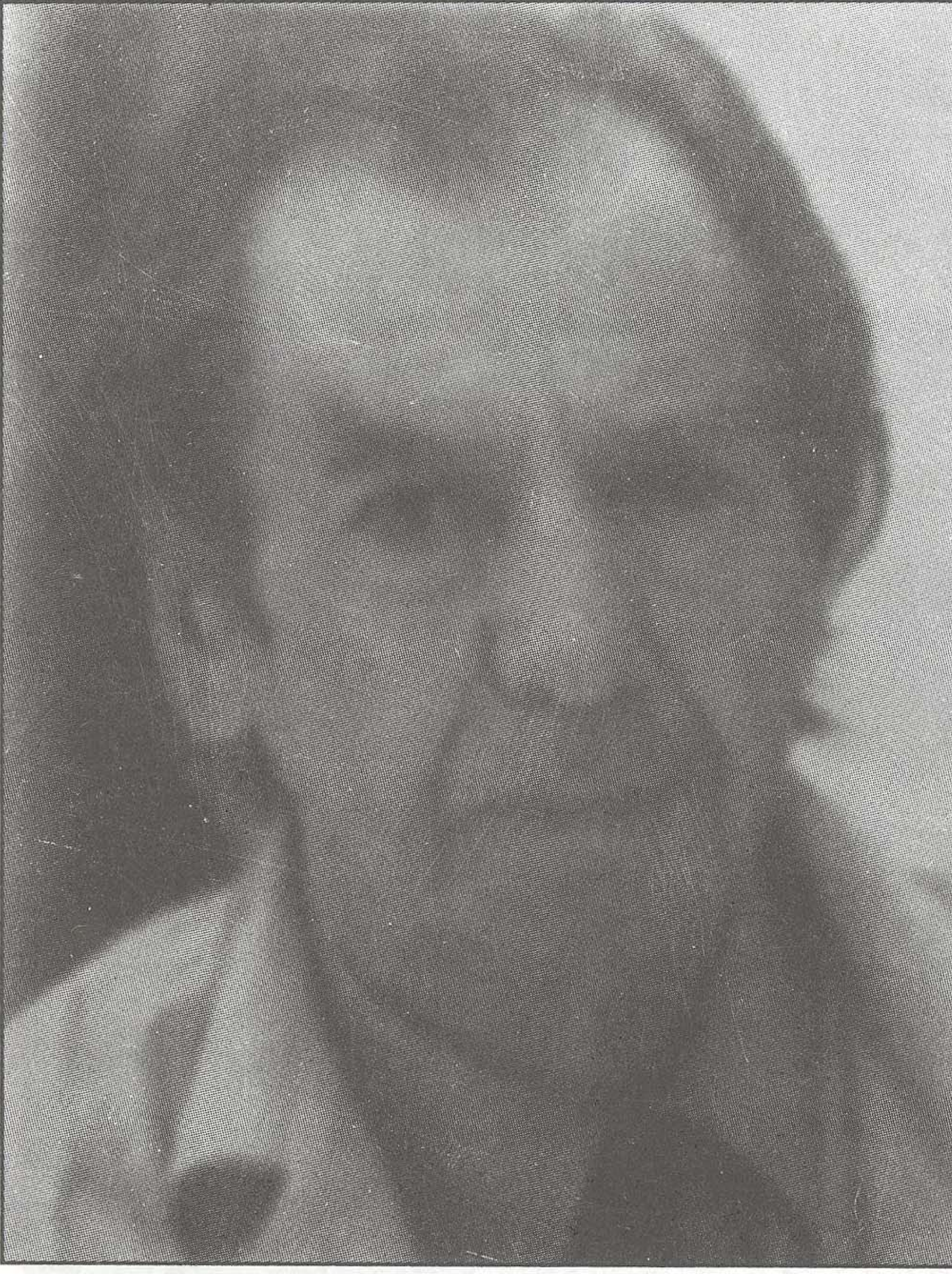
السنوات الأخيرة للاحتفاظ بمجموعة العائلة الخاصة».

ولم يكن مرسم فاتح المدرس (او محترفه) مكاناً فقط لانتاج اللوحات، فقد حوله على مدى عقود الى بؤرة استقطاب للمفكرين والمثقفين والمبدعين تلتقي أجيالهم المتتالية في حوارات قل نظيرها عن الثقافة والابداع والحياة، وربما لا يعبر شيء عن فاتح اكثر من مرسمه الشهير في قلب دمشق، حيث لوحاته، ومشاريعها، تنبض بروحه المبدعة، وحيث كلماته تتناثر في قصاصات ورقية على الجدران تحكي ببلاغة ساحرة فلسفته في الحياة. وتشي عن موهبته في صوغ الكلمة، وحيث كانت ألة «البيانو» تصدح بين حين وأخر بألحان جميلة خلقت للتو. على الدرجات القليلة الموصلة الى غرفتين وممر طويل مكتظة باللوحات والألوان والكتب والاشعار والأشياء الصغيرة، هبط كل يوم فنانون ومثقفون بعضهم زملاء للمدرس، وبعضهم كانوا طلابه وبعضهم ظلوا كذلك حتى رحيله، جمع بينهم تقديرهم العميق للفنان والمثقف والانسان فيه، وحديثه الصريح، كما افكاره، كما الألوان في لوحاته.

تتجلى أهمية فاتح المدرس الثقافية في اكثر من منحى يتقدمهما انفتاحه كفنان تشكيلي على اجناس الابداع الأخرى، وانفتاحه كمثقف عربي على الثقافة العالمية، وثانيهما مساهمته في الانتاج الابداعي الثقافي خارج ساحة التشكيل والمقصود هنا مجموعتيه الشعريتين ومجموعته القصصية التي تحولت الى شريط سينمائي وموسيقاه المرتجلة تأليفاً وعزفاً. إن الاهتمامات الأدبية لفاتح المدرس وشكل نتاجاته الابداعية في الادب والتشكيل مما يسجل لصالح تميز تجربته فقد نجح وهو الوثيق الصلة بالأدب والكلمة بإعطاء القيمة التشكيلية في اللوحة المقام الاول، فكان ممن حرروها من تبعيتها للكلمة وجعلوا منها (نصاً تشكيلياً) مستقلاً بذاته، وفي تأكيده على أولوية الشكل في اللوحة وسعيه لتخليصها من تأثير الأدب لم يصل الى مرحلة التجريد، فللشكل واللون عنده قيم تعبيرية يجدها البديل للسرد الأدبي، وللنقل الفوتوغرافي عن الطبيعة، وللعبث التجريدي.

فاتح المدرس كان مشروعاً ثقافياً في كيان انسان واحد، وعلماً من اعلام الثقافة الوطنية على امتداد نصف قرن، وهذا بعض من أسباب أهميته.

فاتح المدرس أديباً



التشكيل في الأدب أم الكتاب بالألوان

❖ د. سهيل الملاذي

في أي موقع نستطيع أن نصنف الفنان الراحل فاتح المدرس؟.. في حقل الفن التشكيلي، أم في حقل الأدب؟ وهل نستطيع الفصل بين فاتح المدرس أديباً، وفاتح المدرس رساماً؟

بل، كيف يمكن أن نجزئ الفن، سواء كان تشكيلاً، أم أدباً، أم موسيقا...؟

يمكننا أن نجيب: إن الفنان بما يملكه من موهبة وحساسية مرهفة ومشاعر وثقافة وتجربة فنية، يستطيع أن يبدع فناً جميلاً، في أي موقع من مواقع الفن المتعددة؛ هذا الكلام ينطبق بالدرجة الأولى على فاتح المدرس.. خصوصاً، إذا اعتمدنا ما قاله الأستاذ أنطون مقدسي في ندوة كاتب وموقف، التي اختارت لها موضوع: (فاتح المدرس: محطة بين التشكيل والأدب) (١):

إن النص اللغوي (القصة)، والنص المرئي (اللوحة) كلاهما نص مقروء، وإن اللوحة في هذا المعنى كالنص السينمائي أو الشعري أو الأدبي؛ لقد استعمل فاتح أسلوبين في التعبير(٢)، حيث لانرى فارقاً بين أدبه وفنه التشكيلي. وكلاهما ينتسب إلى ما يسمى الواقعية بلا ضفاف(٣).

إن بدايات فاتح المدرس الأدبية. قد سبقت بداياته التشكيلية، وربما رافقتها.

في الخمسينات، حين كان نجم فاتح المدرس يتألق، كان اهتمامه ينصب على الأدب والرسم معاً، وكان يزاوج بينهما مزاوجة فنية راقية. وكما كان يشق طريقه بنجاح في الحياة التشكيلية، كان يقتحم عالم الأدب بخطوات ثابتة.

آنئذ، فازت لوحته (كفرجنة)، وفي الوقت نفسه طرح اسمه كعضو في (رابطة الكتاب السوريين).

يتحدث ياسين رفاعية عن ذلك بقوله:

«حين طرح اسمه كعضو في الرابطة الأدبية للكتاب

السوريين، قيل: إنه لم يكتب سوى ثلاث قصص، ورددنا بحماس: ولكنها تعادل ثلاثة كتب.. وقُبل بالإجماع»[٤].

ويروي فاتح ذكرياته عن هذه المرحلة:

«كنت لا ألتهم الطعام، بل ألتهم الكتب بالعربية والانكليزية، وكان من أصدقائي آنذاك كل من عمر أبو ريشة وخير الدين الأسدي وسامي الكيالي واورخان ميسر وعلي الزيبق وعلي الناصر».

ويضيف صديقه حسين راجي:

«وكان من أهم أصدقائه في تلك الفترة الأديب والناقد اللبناني المعروف مارون عبود، وكان لايخاطب المدرس إلاّ باسم جبران حلب»[٥].

ومن الواضح أن مارون عبود يوحي في هذا اللقب بالمشابهة بين جبران والمدرس، وكلاهما أديب وشاعر ورسام في آن واحد.

لقد عبر بول شاؤل عن هذا الأمر، حين قال في رثاء فاتح:

«خسرنا رسام الشعراء، وشاعر الرسامين»[٦].

إن اهتمام فاتح بالمزاوجة بين الشعر والرسم رافقه حتى آخر العمر. وفي ما يرويه الشاعر نزيه أبو عفش تأكيد لهذه المزاوجة:

«في ليلة رأس السنة، قبل ثلاثين شهراً من وفاته، أعطاني الدفتر، وقال لي: سيكون هذا كتابنا الأخير أنا وأنت... على الصفحة الأولى من الدفتر كان قد كتب عنوان الكتاب، واسمي مؤلفيه: (ابليس رجلاً) نزيه أبو عفش، فاتح المدرس: حوار بين شاعر رسام، ورسام شاعر»[٧].

غير أن فاتح يمرض في الليلة نفسها، ويقعده المرض عن متابعة المشروع الكتاب. ولكن مع هذا الاهتمام المبكر والمستمر بالشأن الأدبي، فإن فاتح لم يكن -حين انتخب عضواً في رابطة الكتاب السوريين- قد كتب سوى ثلاث قصص قصيرة، ولم يترك لنا حتى وفاته غير عدد قليل من



الأعمال الأدبية، هي:

-(عود النعنع): مجموعة تتضمن خمس قصص قصيرة، ثمانين صفحة، بينها القصص الثلاث، التي انتخب على أساسها عضواً في رابطة الكتاب السوريين. صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٨١، عن الدار العربية للنشر والتوزيع. قدم لها ياسن رفاعية بدراسة نقدية هامة، فنشرها في هذا الملف، مع القصة الأولى التي تحمل اسم المجموعة.

- (الزمن الشيء): ديوان شعر مشترك مع حسين راجي، في ٦٣ صفحة، من منشورات دار مجلة الثقافة بدمشق لعام ١٩٩٠.

- (القمر الشرقي يسطع على شاطئ الغرب): ديوان شعر مشترك مع شريف خزندار، باللغتين العربية والفرنسية، صدر عام ١٩٦٢.

١- جولة في عود النعنع:

تحتوي المجموعة على العناوين التالية: عود النعنع، خيرو العوج، الغراف، النهر، رشو آغا.

فيها نجد ملامح واضحة من طفولة فاتح ومرابعها، ونرى صوراً عن الظلم الذي تعرض له مع أمه، من الأهل والمجتمع، وعن الحياة القاسية التي عاشها.

فبعد وفاة جده، استولى عمه -بمساعدة الأهل- على أملاك والده عبد القادر، الذي كان يدرس الزراعة آنئذ في حمص.. وما إن عاد من حمص، حتى استعادها، وتزوج -نكاية بأهله- من فلاحة كردية، وخرج للالتحاق بثورة هنانو المسلحة. لكنه بدل أن يصرعه الفرنسيون، يقتل بيد عدد من قطاع الطرق أرسلهم العم. ولم يكن حينئذ قد تجاوز السادسة والعشرين.

وها هو فاتح يحدثنا عن طفولته البائسة قائلاً:



«ربيت مع أخي يتيماً، في كنف أخوالي. وفي الرابعة من عمري أخذني أهل أبي من أمي، وأعادتنا جدتي لأبي إلى المدرسة..

كانت الوالدة تسرقنا إلى الجبال. وكم أنا غني بما علمتني الطبيعة في الجبال، بفصولها الأربعة، بحنانها القاسي وعنفها القاسي.. في الجبال يختلف الليل عن النهار، لكن لا يختلف الخير عن الشر»(٨).

إنها مشاهد من الطفولة، من الطبيعة بقسوتها وحنانها وجمالها، بحرارتها وفيئها ومائها. إنها أماكن تقع جميعها في شمالي حلب، بتسمياتها الحقيقية، ظلت عالقة في ذهنه، إلى أن أتيح له أن يعبر عنها بعفوية وصدق وواقعية، وبرزت هي نفسها في قصصه وشعره ولوحاته.

استمد فاتح ملامح شخصياته من مخزون ذاكرته، وعبّر بواسطتها عن معاناته، وعن بؤس المظلومين عبر العصور، وأكد على جدلية الصراع بين الظالم والمظلوم، بين الخير والشر. وأبرز التناقض بين مظهر الظالمين وحقيقتهم:

القاضي يسجن الفلاحين ويستولي على أراضيهم، والمختار يسخّر الناس ويستبد بهم، والغني يستعبد الضعفاء ويستغل المساكين ويفكر بالحج في الوقت نفسه.

وكما يتشابه الظالمون، يشابه البؤساء، وكأن الصراع بينهم واحد، لكنه -عند فاتح المدرس- ينتهي بالمظلومين، الذين يبحثون عن العدل والحرية، إلى نهايات فاجعة مأسوية، وكثيراً ما نجدهم ينتقلون من عبودية الظالم، إلى عبودية الألم والفقر والمرض.

- في قصة عود النعنع نتجول مع فاتح المدرس في أماكن عاش فيها طفلاً مع أمه: نهر كليكيا، تلال حربة وبركة وديرشكين، جبال كمنون، قرية داكرمان. ونتعرف على عالو بطلة القصة.

عالو الصغيرة الفقيرة، والدها مسلم أرسله الآغا قديماً إلى مخفر العسكر ولم يعد، وقد وعد بأن يحضر لها تمراً ولأمها دواء.

تسعى مع رغيف بلا حلاوة، بلا رفقة نازة ودندة. حرارة الشمس قاتلة، والحصى تلسع قدميها، وزوجة الآغا فظلة رفضت أن تعطيها حبة الكينا، وقال لها الآغا بلهجة آمرة قاسية: خذي عوداً من النعنع إلى أمك أيتها العمياء، الدواء على شاطئ النهر.

اقتربت من النهر لتقطف حزمة النعنع، ولم تنتبه إلى الفجوة ذات الماء العميق التي تفصلها عنها، فغابت فيها غريقة.

قال الراعي الذي انتشلها مساءً، إنه وجد في يدها عوداً من النعنع.

- في قصة خيرو العوج نسمع عن ضيعة عين دقنة وكفر أنطون وطوروس وقاورداغ ومشعلة وتل اعزاز، تلك المناطق الأسطورية، حيث كان آلاف الفلاحين والفلاحات ضحايا للظلم الإنساني، عبر تاريخ دام طويل، سلبت فيه مواشيهم، وانتهكت أعراضهم، وانتثرت جثثهم.

اشترى الآغا (القاضي) عشرات الأفدنة من مئات الفلاحين الذين سجنتهم الحكومة أثناء الانتخابات، وخاطبهم قائلاً: سأدفنكم أحياء. وهكذا أصبحت أرض البطيخ التي يملكها خيرو العوج ملكاً للآغا، وأضحى أجيراً فيها.

وحلت المأساة بعشرات الفلاحين الآخرين، خصوصاً بعد أن استغنى الآغا عن كثير منهم، وأحل التركتور محلهم، ومنهم العوج.

تعالى هدير التركتور، يقصد أرض البطيخ، وبرز العوج وبيده حجر، راح يضرب به حديده، وما لبثت أسنان التركتور أن دارت لتطحن ما بقي منه.

- في قصة الغراف ننتقل إلى مكان آخر، إلى مقهى النجمة الحمراء في حلب، حيث نرى المعلم شهاب يقرأ رسالة من أخته المريضة المصدورة عايشة، تطلب منه فيها إرسال ليرة أو ليرتين وطوابع عرض حال لتدخل المستشفى العمومي.

كان زوجها سالم قد غرق في غراف البستان الذي كان يعمل فيه، وتركها وحيدة مع طفلتها فهيمة، دون أن تتمكن من قبض تعويض من صاحب البستان الغني (مختار الحي). ولذلك تضطر للعمل الشاق مكان زوجها رغم ضعف بنيتها.

يرافق فاتح صديقه شهاب إلى مدينة الباب لزيارة الأخت المريضة، ويصلان بعد أن فارقت الحياة، وتحت وسادتها ورقة فقر حال، ينقصها الختم والتوقيع والطابع، تلتمس بها دخول مستشفى الدولة، لم يكن المختار صاحب البستان قد وقعها بعد.

- في قصة النهر نرى طفلين جميلين حزيني الملامح، هما عليوي وخليف، يغريهما نهر الفرات العريض الغادر، بالسباحة والعبور إلى الضفة الأخرى، حيث تنقلهما السيارات إلى حلب، ليعود عليوي أخته عزيزة التي تخدم عند الأفندية. لكن الماء يبتلع عليوي قبل أن يصل، بينما ينقذ ركاب سفينة -كانت آنئذ تعبر النهر- الطفل الآخر خليف، الذي يعود إلى أهله حاملاً ثياب صديقه.

- في قصة رشو آغا، يعود بنا فاتح إلى الأماكن التي عرفنا مثيلها في عود النعنع وخيرو العوج، حيث نجد قرية حاجي خليل وقروداغ وراجو ونهر قره سو وجبل كموش مسرحاً لجولات رشو، يجوبها على حماره الضعيف الهرم ليبيع بضاعته في القرى الجبلية، لصالح معلمه أو عمر الحلبي، وهو مراب قاسي القلب.

قضى رشو ثلاثين عاماً في خدمة أبو عمر، وفاء لمئتي ليرة كان قد استدانها منه.. ومازال المبلغ على حاله، إذ أن معلمه يحمله عبء كل تقصير في بيع بضاعته الفاسدة. وأخيراً وبعد أن أصبح رشو شيخاً مريضاً، يقرر أبو عمر تحويل الدين إلى جمعة آغا مقابل الصبية نازة ابنة رشو. ثم نجده في نهاية القصة يستلم المبلغ من رجل عجوز، ثمناً لنازة، قائلاً لرشو: اذهب أنت حر الآن يا رشو آغا.

٢- جولة في الزمن الشيء:

لا تنتمي هذه المجموعة -شكلاً- إلى ما تعارف عليه النقاد حول السمات الفنية للشعر العمودي أو شعر التفعيلة، من موسيقا ووزن وقافية، بل تنتمي إلى الشعر الحديث أو قصيدة النثر في مبناها، وإلى المقولات الفكرية الشعرية الحديثة في معناها.

وإذا كانت لغة فاتح المدرس في القصة بسيطة وعفوية، تميل في حوارها إلى اللغة المحكية واللهجة العامية، لتكون أكثر واقعية وتأثيراً في مخاطبة البسطاء من الناس؛ فإنها تغدو هنا لغة راقية لفظاً وتعابير وفكراً، تسمو بالنفس ونزعاتها إلى الأسمى، لأنها تتوجه بخطابها إلى النخبة.

معظم المقاطع في المجموعة بلا عنوان، لأنها تنفتح على العالم والكون والحياة، بكل ما فيها من معطيات فكرية، تتداخل لتكون رؤيا شمولية.

وفيما يلي نختار بعض النماذج:

(النموذج الإنسان):

- المطر لا يهطل على الفقراء.

- الإنسان أجمل من العقل.

- مهما يكن شعر الإنسان مسكيناً، فإنه أجمل ما في هذه المجرة.

- هناك يقف أحدهم، يعطر الكون بذرات وهمية.

- إنه الحديث بجمل صعبة، وإنه حب بلا أجوبة، وإنه بجوار القتل، أيها الحيوان الجميل المسكين.

(النموذج الطفل)

- لم يعد يائساً.

لقد تم له نثر ذاته في رحاب الفلاة.. فلاة الكون..

تلك هي قصة غربتي أيضاً..

تصور.. كنت أسمع أغانيهم على حوافي المجرات، ووراء حدود الحيرة.. أما النشوة.. هي هي، طعام الآلهة الوحيد، في البقع السوداء..

واحزناه.. لم تعد تلوكها نوازع طفل حملت صدفته ذات الصدى، الأمواجُ الهوج..

تلك التي أقبلت هذه المرة، من دخان طفل احترق في جنة..

(العقل -العلم)

- هذا العالم تأكله جرذان الكومبيوتر..

قل لي: هل يلد العقل جرذاً؟

- إنني أبحث عن ذكاء جميل، يجعل الحياة ممتعة..

(الله -الوطن)

- الله ليس كلمة.. وكذلك الوطن..

(الضوء -اللون)

- إن تعانقُ الشموس بُعضها..

فيتناثر النار والضياء، في رحاب الكون..

كل هذا الدمار من أجل قبلة..

- الضياء خيوطُ نُسيج، منديلٌ من الشمس، سقط على الأخضر..

أرفعُ المنديل.. أنظرُ زهرة..

- جميل أن تكون لك شمسك، تتمتع بها مع من تحبه، دون أن يراها الآخرون..

- إن آخر ما يموت في غابة الدهشة، هو اللون..

(الزمان والمكان)

- قال شيء: أنت لا شيء..

قال الآخر شاكراً: حررتني من أي شيء.. من المكان..

- نظر الشيء إلى السماء وقال: إني سجين..

فقالت له السماء: ألم يدهشك هذا الكون؟..

سيدتي العزيزة، هلا أريتني..؟

ماذا؟

الوجه الآخر للكون..

- في المكان كان الزمان. كلاهما يتعانق ويتبدد ذعراً، ويحب..

لقد رأيتهما متلبسين.. بلا هوية كانا.. وابتسما هكذا ببلادة..

(الأصدقاء)

– أصدقاء الرماد، جاؤوا البارحة ليصحبوني، لنتحدث طويلاً في الطريق..

لم يجدوني..

لازلت أسمع صفير القطار.. إنه لا يكف عن الاهتزاز..

ما أصعب السفر لوحدك! على درب التبانة.. قلت..

(التمثال والنحات)

– إنني مندهش.. قال التمثال..

لماذا.. لماذا.؟.. قال النحات..

ماذا قلت؟ منذ لحظة؟..

قلت: أعرفك بالناس..

تحاول عبثاً.. لم أعد في حاجة إليك..

.. ولكن..

ألا ترى؟..

لقد تبادلنا الأمكنة يا سيدي.. جهلك بالقوانين ليس عذراً..

– عزيزي الطارق.. هل رأيت أنك لم تستطع ملء السماء.؟.

وهكذا تم لك أن بعثرت جميع أصداء مطرقتك في الفضاء..

مع بازلتك الأسود صمت يتمنى خائفاً هدم اللحظة الآتية..

كما لو ألقيت حجراً في فراغ الكون..

هل تذكر صورته؟..

آلاف مؤلفة من ذبابة الخيل رسمت الصورة في الفراغ..

هو أيضاً انتصر على ذاكرته.. حاملاً الحيرة لما وراء حدود الظن..

(رسالة إلى زميل رسام)

– عزيزي..

تأملت لوحتك بتعب شديد..

كان الضوء فاتراً في المكان

ووجهك؟.. شاحباً كان وجهك؟..

في الشكل.. كل نقطة ترسم خطاً وتسارعاً سكونياً..

يخشى جاهداً تلمس حدود اللوحة، على تخوم موجة زرقاء قصيرة..

(في المرآة)

– من أنت؟..

.. وأبتسم.. شعرت أنه منحدر..

وقال بهدوء غريب: الأخ لك؟

فغضبت.. ألم تتعبو من التماثيل؟..

إنه الوجه رقم (١) لهذه المجرة..

واتجهت نحو الزر الصاعق لهذه المجرة..

قال صارخاً: قف.. لحظة..

فاستدرت.. كأن في المرآة وجهاً آخر..

تمتم: لقد فجرت مجرتي..

(الشاعر)

– ولأنه في البدء كان العبث..

ولأنه قال كلمته وسكن، متربصاً بذاته..

فالعيون الكثيرة، وشتات منظور الوجه، في القتل والحب والتحول، تخمينات شاعر فقير..

أبجديتك على كوكبي هذا، ليست إلاّ حرفاً في فم طفل يتيم، ماتت أمه في المخاض..

قلتَها، وسكنتَ متربصاً بذاتك.. أيها الطفل الكوني الخديج..

– ماذا؟.. وتكتب شعراً؟..

مجرم تخطى حدود الظن.. أرني هويتك..

– لا تعبث إذ تكتب شعراً.. اخلع حذاءك..

أنت تتكلم عن ملائكة بلا أحذية.. هات هويتك..

(الخطأ)

– يبدو لي أننا في حياتنا نبحث عن الخطأ.. نمارس الخطأ..

إنها لذة النهايات التافهة . .

ما هذا العبث الكوني المسكين؟ . .

(الحرية - الكلام)

- نحن في بابل، وجلود الأسرى تزين قصر بعل، والكلام من حق الكهنة . .

الحيوان لا يحق له الكلام . . إذن أنا حيوان . .

في بابل، الكلمة ليست شيئاً، لأنها تحوي في جوفها الصور الكثيرة . .

أنظر، ما أجمل هذا الملك! . . إنه ناعم وموشوم الجلد . .

هنا وشم كلمة . . ومسح بإصبعه على ثقب الكاهن الأكبر . . .

٣- فاتح المدرس: محطة بين التشكيل والأدب:

هل يمثل فاتح المدرس حقاً محطة بين التشكيل والأدب، أم أنه يتنقل بين محطتين مختلفتين، يجمع بينهما إطار الفن؟ .

يوضح المدرس نفسه هذا الأمر، حين يقول:

«لا علاقة للفن التشكيلي بالأدب إطلاقاً، أنا أعمل بطريقين متناقضين .

الأدب هو تفاعل ذهني غير مصور، أما الرسم فهو عبارة عن ألوان وخطوط، يمكن أن تخلق إثارات سيكولوجية عند المتفرج .

إن دخول الأدب في اللوحة يقتل اللوحة، لكن لابد من وجود ذلك الحس اللطيف، الذي يربط الصورة بالتحليلات لمشاعر الإنسان الدقيقة والصعبة»[٩] .

«المشاعر اليومية التي تنتاب الإنسان، إن كان رساماً، أو بائع فلافل، يحاول أن يجد لها مخرجاً . . . وبالنسبة إلى الفنان الرسام تحديداً، فاللوحة هي مخرج أدبي عن طريق لغة غير أدبية . .

فالأدب لغة غير لغة الرسم، هو عبارة عن عملية تحوير ما بين الفكرة والصورة، أما الرسم فعالم مختلف عن الأدب، مختلف عن الكلمة . إنه يضعك مباشرة أمام بعض الحقائق، أو بعض الألغاز، أو بعض الرموز . . وعليك أن تحلها»[١٠] . وكلاهما بالنتيجة يقدمان ثقافة جمالية .

ويضيف المدرس قائلاً:

«أنا أعتقد أن الثقافة الجمالية هي الوحيدة التي تحمينا في المستقبل» .

«وتستطيع أن تحمي العالم من الكارثة المتوقعة»[١١] .

وبعد أن وضح المدرس الفروق بين الرسم والأدب .

يلتفت لتوضيح الفارق الأزلي بين الصورة والكلمة:

الصورة ظهرت أولاً، لأنها تحمل تجريدات لا واعية، وحساً حيوانياً غريزياً رائعاً، يتفوق أحياناً على التحليل العقلي .

أما الكلمة فهي نتاج قفزة في البيولوجيا الإنسانية، تمت قبل ثلاثة ملايين سنة، عندما حول العقل الصورة المجردة إلى كلمة .

فالصورة إذن، أصلها تجريد، وذلك أنك حين ترى منظراً ما (أرض - حصان - سماء - غيمة . .) فأنت في الحقيقة لا تراها، بل ترى بقعاً لونية . وبعدئذ تترجم هذا المجرد إلى صورة لونية . .

وأنا عندما كتبت قصصي، كنت أعتمد على تجريد الصورة التي أعيشها، وأحافظ عليها في الكلمات المرصوفة في القصة .

ولكن هذا لا يكفي، إذ يجب على الصورة المجردة، قبل أن تتحول إلى كلمة، أن تشحن بضاغط سيكولوجي .

وبذلك ينتقل المجرد إلى صورة عقلية، بل إلى ملايين الصور العقلية، وهي في النتيجة صورة واحدة. فإذا كان في القصة صورة طفلة أو غيرها، فإن القارئ يرى فيها مئات الصور، ثم ينتخب منها تجربته الشخصية أو صورته المختارة(١٢).

حين سئل فاتح المدرس: لماذا لم يستمر في الكتابة؟ ولماذا سيطر عليه اللون؟ طالما أنه بدأ حياته بالأدب والرسم، أجاب:

الكلمات (الشرف -الحرية -الحب...) تفرغ من شحناتها، وتفقد مدلولها على مر العصور..

لقد فرغتها السياسة والقتل وانعدام المسؤولية الإنسانية. كل ذلك حرم الإنسان لغته، وبالتالي انحدر الأدب، لأنه يكتب بلغة ميتة، ولهذا يلجأ الإنسان إلى لغة الرسم، برموزه اللونية الغنية.

وقد أيد أنطون مقدسي ما ذكره المدرس، حين قال:

إن الفن التشكيلي قد جدد حساسيتنا أكثر من الشعر، ولعب وسيلعب دوراً أكبر في حياتنا. أما اللغة فهي تبوخ وبحاجة إلى تجديد، ومهمة الشاعر تجديدها، حتى تلعب الدور المطلوب(١٣).

الحواشي:

(١)- أقيمت في المركز الثقافي العربي بدمشق، في ١٨/٧/١٩٩٤، وشارك فيها كل من الأساتذة: أنطوان مقدسي -فاتح المدرس -طارق الشريف -د. غسان السباعي -سعد القاسم -أنور رجا، وأدارها أ. عبد الرحمن الحلبي.

(٢)- أ. أنطون مقدسي: م. س.

(٣)- د. غسان السباعي: م. س.

(٤)- مقدمة «عود النعنع» لفاتح المدرس (العربية للنشر والتوزيع) ط١ ١٩٨١.

(٥) «سيمفونية اللون، آراء وشهادات» -إعداد وتوثيق علي القيم.

(منشورات وزارة الثقافة) ١٩٩٩: ص٦٢.

(٦)- م. س: ص٧٣.

(٧)- م. س: ص٩١.

(٨)- م. س: ص٢٨.

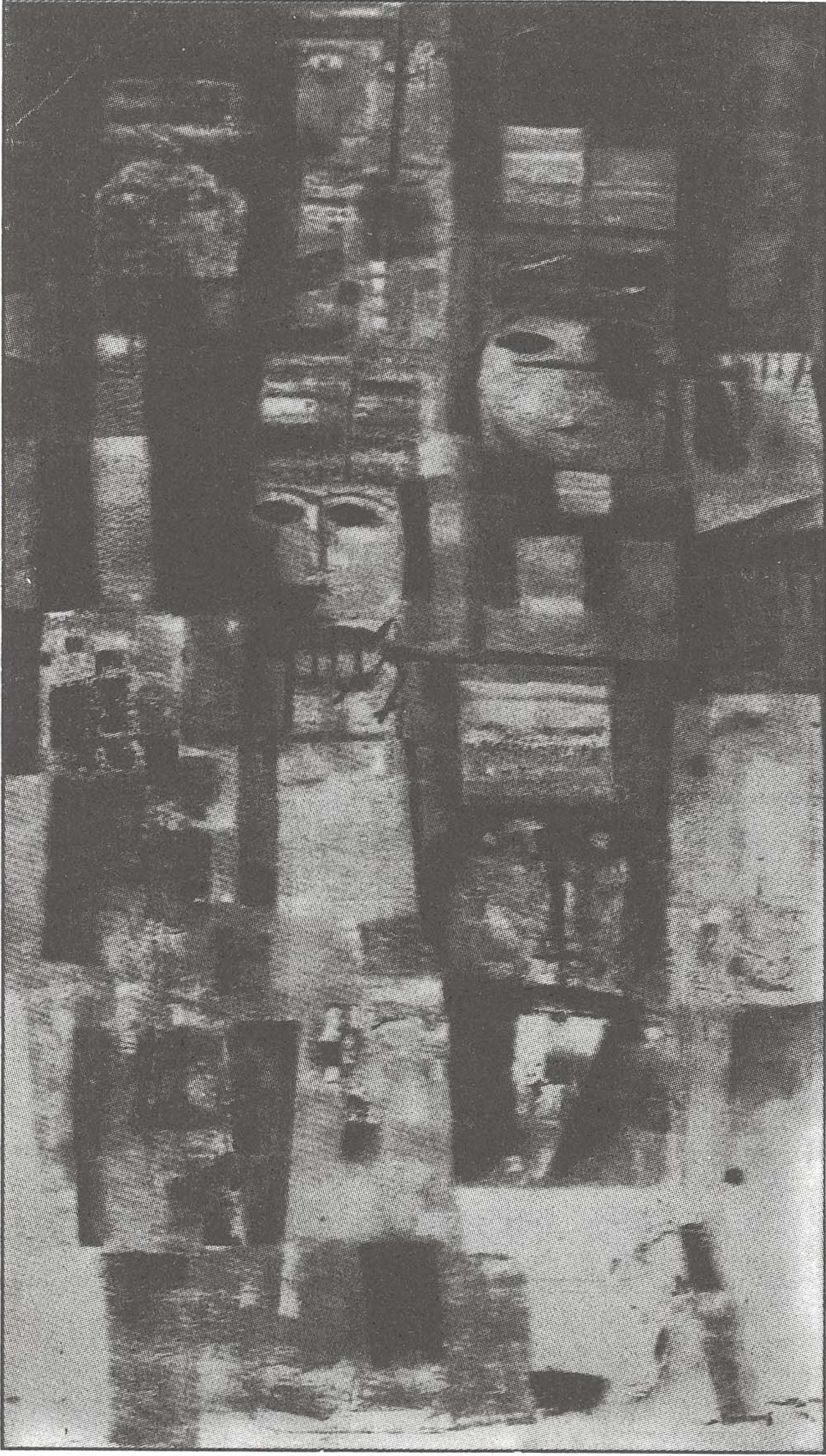
(٩)- م. س: ص٥٢- مقابلة مع ميساء أحمد.

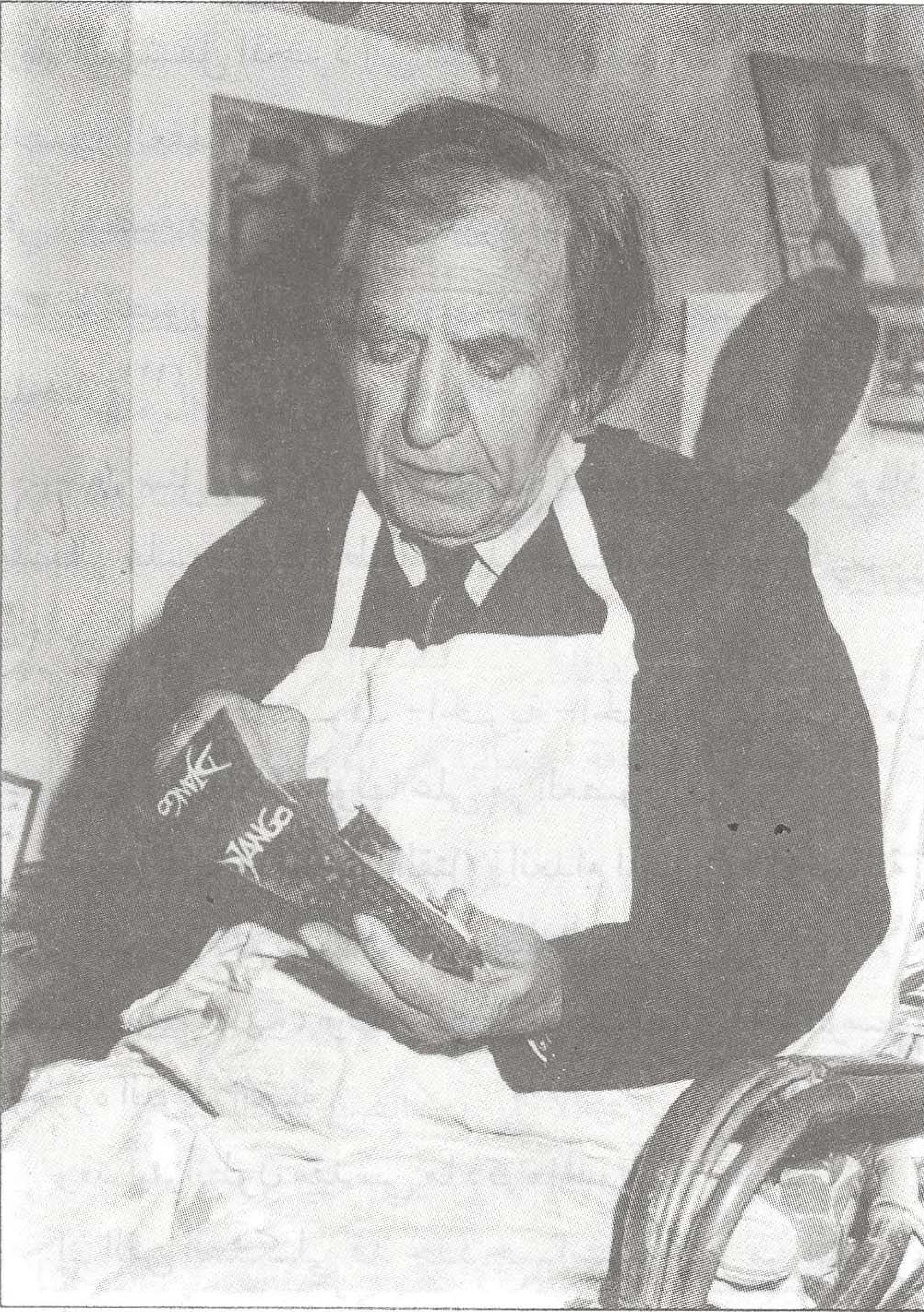
(١٠)- م. س: ص٥٤.

(١١)- م. س: ص٦٩.

(١٢)- ندوة كاتب وموقف.

(١٣)- م. س.





فاتح المدرّس في «عود النعنع»

❖ سعيد حورانيّة

بعد تسعين جلسة اصر عليها بيكاسو لتصوير جرترود شتاين. محا كلّ ما رسم وسافر إلى الريف لعدة شهور! وبعد عودته، رسم جرترود دون حضورها، ومن الذاكرة، وعندما رأت اللوحة اصابتها خيبة أمل وقالت:

- هل يمكن أن تشبهني هذه اللوحة في شيء؟

وورد بيكاسو بهدوء:

- ستشبهينها يوماً ما.

منذ ربع قرن - فقط - وعلى ظهر يخت، كان لملك رومانيا، يقل الوفد السوري العائد من مهرجان الشباب العالمي في فرصوفيا ويحتل الحجرة الملكية فيه فلاح من الجزيرة، كان فتى بحاجبين كثيفين وشفتين خلقتا لتذوق المتع، وعينين نفاذتين عميقتين ينطّ في جوانب اليخت ومعه آلة تصوير، تك.. تك.. تك.. عشرات الصور دون أن يدري أحد بوجوده! وبعد التظهير، أرانا صوراً وكأنها ديكورات لمسرح اللا معقول:

حذاءان في ضخامة حذائي اوليفر وبينهما وجه صغير بليد وكأنه خلفية الصوررة. وفي أخرى فم فاغر شهواني يحتل ثلاثة ارباع الصورة وعينان مغمضتان لا تريان. وفي ثالثة اظافر قذرة في اصابع متوفزة لتمزيق شيء ما، وفي رابعة: وجه وسيم، وجسد رياضي، وابتسامة ناعمة، وعينان لصوصيتان ماكرتان وملحتان، عينا مخبر المستقبل... وهكذا.

- ما هذا يا رجل.. هل تستخدم الانسان كحيوان تجربة؟

ـ ابداً.. انني اصور الجوهري.. اصور أهم ما في الشخصية في اللحظة التي انفلتت فيها من التزوير.

هكذا ردّ فاتح المدرس!!

* * *

في الخمسينات، عندما ربحت لوحة فاتح الرائعة «كفرجنّة» القرية المستلقية على جبال الشمال بألوانها العجيبة غير المألوفة، وبالنبض الحي لصخوررها البنفسجية الهادئة والحمراء الحارة، احس الجميع أن عهداً جديداً في الرسم السوري قد بدأ، في ذلك الوقت، وفي رابطة الكتّاب السوريين، طرح اسم فاتح المدرس لقبوله كعضو في الرابطة الأدبية!

واحتج أحد المكثرين المقلين:

ـ انه لم يكتب سوى ثلاث قصص بعد.

ورددنا جميعاً بحماسة:

ـ ولكنها تعادل ثلاثة كتب!!

وقبل فاتح بالاجماع في رابطة الكتّاب السوريين.

ولذلك.. ما كان اشد فرحي عندما علمت بأن فاتح، أخيراً، قرر أن يجمع بعض القصص القليلة التي كتبها في كتاب.

لننتبه، ولا نقعنّ في خطأ فاحش، فنظن ان هذا العمل، قد طبع للذكرى والتاريخ، كما يفعل بعض صغار ادبائنا، فيجمعون مالاكوه في مناسبة وغير مناسبة في الصحف والمجلات من كتابات سريعة، واحياناً فجة ذهب اوانها ولعلها ولدت ميتة، ويخالون ان قدمها شافع لها في ان يتحف بها الجيل الجديد!!

قصص فاتح كأفضل لوحاته، وبعضها، كعود النعنع ورشو آغا، من افضل ما كتب ادباء العربية على الاطلاق.

وليس من بين اخطائي الكثيرة المبالغة في التقييم.

* * *

عالم فاتح، كعالم كافكا، مأساوي ومظلم ولكن كافكا يصل بنا درجة اللا جدوى، بينما تحس بأن فاتح، ررغم كون الشر يطحن الخير في كل قصصه، ورغم ان ابطال اربع من خمس قصص ينتهون بالموت المجاني، نتيجة الظلم الاجتماعي وجبروت الطبيعة، وبطل الخامسة يموت في الحياة بعد ان استهلك تماماً كجسد وروح، فإن القارىء يحس بموجة عارمة من السخط والحقد، تتجاوز مرحلة التأثر إلى الفعل، فاللا معقولية عند كافكا يحل محلها عند فاتح آلية العلاقات الطبقية ـ الاقطاعية الشرقية الاستبدادية في القصص ـ فهي تضعك أمام العدو وجهاً لوجه، ورغم هزيمة الابطال المحتومة، فهي هزيمة لا تضع القارىء على حافة اليأس، وإنما على طريق التغيير، فلا معنى هنا لاتهام فاتح بالتشاؤم، فمنطق الموت والمأساة في الفن يتجاوز اليومي ليصبح الرمز للنضال ضد عذابات الانسان وضد مسببيها.

وامعاناً في شحن المأساة بأكثر اعماقها حدةً، يستخدم فاتح الطفولة المقتولة كذبح للبراءة في نظام لا انساني مطلق الاستغلال فبطلة «عود النعنع»، قصته العظيمة الأولى، يجرف النهر الطفلة عالو وهي تحاول قطع عود من النعنع لتداوي به أمها المصابة بالملاريا، بعد أن رفضت زوجة الآغا ـ قاتل ابيها ـ اعطاءها حبة كينا. والطفل عليوي أحد بطلي قصته «النهر» يجرفه الفرات وهو يحاول اجتيازه لينقذ اخته التي خطفها «الافندية» إلى حلب. والطفلة الصغيرة في «الغراف» تبقى الشاهد الوحيد على موت أمها المأساوي التي تحوم حول جثتها الكلاب.

وفي «رشواغا» تتعدى الفاجعة رشو نفسه لتنسحب على بنته الصبية (الطفلة تقريباً) لتباع كصفقة يمنح بها حريته

رغماً عنه ويلقى به ـ حراً ـ أمام الجوع والموت. وفي «خير والعوج» الأجير الذي جن من ضربة غادرة لوكيل الآغا ينتهي به الأمر إلى دولاب التراكتور الحديدي تاركاً عائلة واطفالاً وأماً عجوزاً.

* * *

تلعب الصورة بوجه عام والصورة الطبيعية بوجه خاص دوراً مهماً في فن فاتح القصصي. فالفنان التشكيلي الكبير لا تخطئه العين في قصصه أيضاً.. ولكن الصور هنا ليست اطاراً تزيينياً أو استطراداً شكلياً، بل هي، كالنهر المهدد تماماً، تدخل في نسيج الحدث فاعلة ومنفعلة.. تتداعى احياناً فيخيل إليك، لأول وهلة، انها تنحرف بخط مائل نحو الهامش ولكنها سرعان ما تطوقك وتطوق الحدث معاً وتندغم فيه خطاً ولوناً فلا تؤلف «خلفية» اللوحة على لغة الفنانين وإنما سداها ولحمتها، بل انها في قصة «الغراف» تكاد تطغى على الحدث نفسه! ولكنها ادت دوراً تخفيفياً في الحوار المباشر في القصة، وهيأت الجو للمأساة، ثم اندمجت لتشكل بطلة من ابطالها.

كل ما تلمسه يد فاتح من حجر وشجر، وكل ما تراه عيناه من أفق وسماء وجبال، يتحول إلى وجود له حضوره المؤثر، تشعر بغموضه وعدوانيته فكأنه يشارك، بل هو يشارك، في غزل مصير الابطال الفاجع ولا يمكن هنا، في هذه المقدمة المختصرة، نقل النماذج وإلا نقلت نصف القصص، ولكن اشير إلى «عود النعنع» كمثال رائع على هذا التناغم الدرامي.

* * *

ولغة فاتح لغة طازجة ندية متقشفة وخاصة في «عود النعنع» و«رشو آغا»، فوراء هذه العفوية والبراءة الظاهرية تكمن معلميّة وصنعة في اختيار الكلمة المناسبة، واحياناً الغريبة، واحياناً المخترعة! المهم أن تلعب الكلمات دور الألوان في اللوحة من حيث التوازن والشفافية والايحاء، فلا تستوقفك ولا تشعر بانفرادها، وإنما باندغامها المدهش في مجموع العمل. وإذا كنت ضد استخدامه لغة عامية مغرقة في محليتها في قصة «النهر» فلأسباب فنية تتعلق باسلوب القصص فواقعية فاتح الملحمية التي تلعب الطبيعة والاسطورة واللوحة والألوان فيها دوراً مهماً، لا تحتاج إلى واقعية حرفية تنزل الحدث إلى مستوى العادي لولا أنه انقذها بتلوينات أخرى خففت من تأثير حواز الطفلين البالغ البساطة بل التبسيط.

* * *

هناك ميزة أخرى فنية، وهي فهم فاتح العميق لجوهر القصة القصيرة، فهو يقتنص اللحظة القصصية، وهي عادة مؤطرة بزمان قصير وحدث محدد، فهي ليست سرداً لتاريخ حياة ولا حكاية تمتد سنوات. ففي «عود النعنع» تحدث القصة بأقل من ساعة ولكنها تضيء حياة بأسرها بعلاقاتها الطبقية والاجتماعية. وفي «الغراف» تتركز في رسالة الأخت إلى أخيها، وفي «رشو آغا» في رحلته المتوحدة مع الحمار وتداعياته البائسة، وفي «خير العوج» في بحث الأم عن ولدها المجنون. وفي «النهر» في فكرة عبور الفرات. هذا التركيز على حادثة صغيرة تكون البؤرة التي تجمع لتحرق نادراً ما نراه عند كتابنا الآخرين، وهي ميزة لصالح الخط الملحمي الذي كتبت به هذه القصص.

* * *

وبعد، هذه ليست دراسة نقدية لهذه المجموعة الفريدة، وإنما هي بعض الانطباعات السريعة التي اثارتها لديّ قراءة هذه القصص من جديد، لقد شعرت مرة أخرى إن أكثر من ربع قرن من الزمان الذي انصرم على كتابتها لم يزدها إلا فتوة ومعاصرة، ذلك لأنها ذهبت بعيداً إلى الجوهري والحي والباقي في ضمير الإنسان.





من مرسم فاتح المدرس

عـــود النعـــنـــع

❖ قصة لفاتح المدرس

كانت الغمامة الرقيقة قد اكتملت فوق نهر «كيليكيا» المتسرب من أقصى الشمال السوري، والظهيرة تسيل حراً لاغباً فوق تلال «حربة» و «دير شكين»، ومن الجانب الغربي للنهر برزت قرية «داكرمان» كأنها عشر حجرات سوداء مبعثرة فوق تل «بركة»، ومن دون هذه الغمامة كان الدرب من «صولاق داكرمان» إلى النهر يبدو وعراً ومقشوراً كأنه جلد ضب تحت مجهر.

هذا النهر الوديع، المتواضع، كان كعادته نائماً وقد أغمض عيونه الكثيرة، تحت غلالات من عيدان القصب وأشرطة الصفصاف الحزين، وقد مدد جسده الطويل تحت ظلالها الزرقاء الممتعة بعيداً عن عين الشمس اليقظى بلا رحمة، متوهجة، على كل حصاة نيرانها، تتغلغل بين أيكات الخرنوب وأشواك الكرنج. انظر، إن قويق الجميل يتنفس في الشمال، كأنه نهر حي، وعلى ضفافه ألف قطيع في مراعيه.

ففي هذه الظهيرة المخيفة، أغمضت «عالو» الصغيرة، عينيها الرامدتين، تحجب وهج الشمس بكفيها الدبقتين، تسير إلى النهر مطمئنة، من قرارة نفسها، ورغم الأخطار الكامنة في شقوق الأرض وبين الصخور السوداء، وبما أنها ذاهبة إلى النهر فقد أحضرت معها رغيفاً واحداً، فإنه يكفي، وليتها أحضرت شيئاً من الحلاوة، اذن لأكلتها. هذا ما جال بسرها الصغير، ولجاءت معها جارتها «نازة»، ولعل «دنده» كانت تنازلت ورافقتها، رغماً عن ثوبها الجديد، ولكن ما الفائدة؟...

وضربت «عالو» كفاً بكف، كما يفعل الكبار، لأنه ليس هنالك أحد، لا حلاوة تأكلها مع رغيفها، ولا جارتها.

وتلفتت إلى الوراء، تمسح جدران القرية البعيدة بعينيها الموجعتين، لترى ما إذا كانت أمها وراء الجدار متمددة على الأرض مريضة، معصوبة الجبين بالمنديل. ورفعت

خصلات شعرها الشاحب عن وجهها النحيل، ثم استدارت وسارت صوب النهر.

وارتفع في السكون الأبيض نداء بقرة وراء المرتفع الذي يحجب النهر عن عيني «عالو» فحثت الخطى، وكانت تتحاشى السير على الحصى الذي انقلب إلى جمرات تلدغ قدميها الصغيرتين المتربتين، وقالت بسرها: «سأسبح بعد قليل»، وأردفت: «إذا لم يكن هنالك صبيان». وهزت رأسها الأشقر، وبلعت ريقها، وسرها أنها ستستطيع فتح عينيها إلى أوسع مدى تحت الماء، وستسمع وسوسة الحصى المنزلق مع التيار في قعر النهر، وسيكون لها تحت الماء قاعة خضراء، لبعض لحظات، ثم تصعد إلى وجه الماء، وتبصق.

ورفعت الصغيرة كفيها إلى شعرها ومسدته، كأنما قد خرجت لتوها من حلمها المائي الرطب، وكانت التربة الحمراء تشوي قدميها، ليتها لبست صندل أمها، إذن لسارت وكأنها يابساً من الذرة، وجرته، فارتفع وراءها خط طويل من الغبار، وتوقفت لحظة لترى كيف ستسوق الريح الغبار، فكان الغبار يساقط بهدوء إلى الأرض، وسرها أن تعلم أن لا ريح الآن، وإن كان وجودها سيخفف وهج الحر عن رأسها، وقالت: «أنا فقيرة». ومسحت قطرات العرق عن ظهر أنفها، ووقفت على رؤوس أصابعها لتستطلع، هل النهر بعيد؟ إنه وراء ذلك الصف من الحور.

وتصورت كيف كانت تذهب إلى النهر من قديم الزمان مع والدها «مسلم» الذي أرسله الأغا إلى مخفر العسكر، ولم يعد حتى الآن.

وبدت جبال «كمنون» الشمالية بعيدة، بنفسجية وبعيدة. «لعله وراء تلك المرتفعات الآن». وأشارت بالعود إلى الجبال. وتذكرت أنه قال سيحضر لها تمراً ـ إذا عاد ـ كما سيحضر لأمها الدواء.

وبينما «عالو» تحاور نفسها وهي تمضي على الدرب إلى النهر البارد، تعالى نداء بعيد، آت من ورائها، من أعلى التلة منادياً: «عالو.. وو..» فلم تلتفت، واكتفت بأن جلست حيث الضيعة الذي يمنع الأولاد من مغادرة الجدران السوداء، لا لشيء إلا لأن «الأغا» قد أقام لنفسه بستاناً بجانب النهر. وبما أنها ليست ذاهبة باتجاه البستان، فلماذا لا تنهض وتمضي بسبيلها؟.

وهكذا نهضت «عالو» ومشت بهمة، ترمق بين آن وآخر أصابع قدميها المحترقتين. وأحست أن ماء يغلي في أعماق أذنيها، فضغطت عليهما براحتيها فتحول الهدير إلى وشيش، ثم عاد فاتضح أنه دوي تيارات النهر القريب، يخالط حشيش أوراق الصفصاف على جانبيه، وتذكرت لتوها تحذير أمها لها: «ستموتين إذا وقفت في عين الشمس.. عودي إليّ بعد أن تعطيك زوجة الآغا حبة الكينا».

ولكن لماذا طردتها زوجة الآغا، ولم تعطها الدواء؟ وكانت عيدان الحصاد تبدو وكأنها مسكوبة من زجاج أصفر، فهو هشيم، ولم تستطع أن تفهم لماذا منعوا عن أمها المريضة حبة الكينين، ومر سرب من الجعران الأخضر فوق رأسها فبعثرت شمله بالعود الذي في يدها، وكادت أن تنسى مهمتها، فهي ذاهبة إلى النهر في شغل. الدواء على شاطىء النهر كما قال الآغا: «خذي عوداً من النعناع إلى أمك أيتها العمياء».

هذا ما أمر به الآغا...

«ولا يوجد عندنا طوقتور يوزع الكينا».

هذا ما قاله الوكيل ساخراً، وكان هنالك عسكري جالس على حافة عتبة باب «الأوضة» يأكل لحماً فلم يطعمها. وتمنت أن تكون ذلك الكلب الذي يكسر العظام بأسنانه. ولكن هي ذاهبة في مهمة، «إلى النهر يا عالو»؟ وضحك منها كل من كان في الأوضة عندما تعثرت بالكلب، وخرجت باكية.

ورفعت البنت الصغيرة وجهها إلى الشمس أول مرة، بعد أن أغمضت عينيها، لترى ما إذا كانت الشمس حقاً ظالمة كالآغا أو كزوجته «فظلة»، ودقت الصغيرة بقبضة يدها على صدرها ـ كما يفعل الكبار ـ وصاحت

«ربم . . ناقدر ظالم» وأطرقت لحظة وقد جمد وجهها فشدت على صدغيها بكفيها ومشت مترنحة نحو النهر.

وارتفع الأفق الشرقي كأنه جدار قد من زجاج رمادي رجراج، كان النهر بعيداً وأمها مريضة، والأرض حمراء كالتنور، فهبط قلبها غماً وعطشاً فجلست دفعة واحدة على الأرض، وراحت تبكي معولة، ولم تلبث أن شرقت بدمعها، فأخذت عوداً من السوس ملقى بجانب الدار ومضغته، ثم نهضت معتمدة على ركبتها ـ كما يفعل الكبار ـ ومشت، فبرقت عيناها الزرقاوان بعد البكاء، وابتسمت بلا سبب كما بكت، ومسحت ـ وهي تمشي ـ عينيها بكفها الأيمن، ثم بكفها الأيسر، وتسربت بقايا الدمع إلى حلقها فبلله بقطرات مالحة، وكانت «عالو» قد بلغت «قبور الكارو» وهو المكان الذي إذا وقف الأطفال الكبار على صخوره المنبوشة شاهدوا النهر، فتسلقت احدى الصخور ووقفت جاهدة على رؤوس أصابعها، وحجبت بكفها اليمنى الشمس عن عينيها، ومطت عنقها. ولكنها لم تجد النهر... إلا أن ريحاً رقيقة هبت على وجهها الملتهب، فانحدرت وراحت تركض وتغني «كندر، كندر كندرا». وهي أغنية كردية قديمة يغنيها الأطفال الأكراد الجياع، ومعناها «كوسا، كوسا، كوساية» وأردفت:

كندر كندر كندرا

كندر تفا برغرا

ومعنى ذلك أن الكوساية مع البرغلاية . . إلى آخر ما تبقى من الأنشودة:

كندر وينا هندركن

كندر وينا ماليكن

وكان النهر قد انكشف أمام عينيها، فتوقفت عند أول شجرة زعرور، حيث يقوم قبر ولي من أولياء الله «الأكراد»، يشاع أن أسمه «ولي محمود». أي «محمود المجنون» وقالت بسرها لولي الله: «لماذا لا يوجد زعرور على هذه الشجرة أيها الولي الميت؟».

أثار النهر ظمأ «عالو» فخفق قلبها بفرح رطب، وتصورت كيف سيكون نقر الأسماك لقدمها لذيذاً ومخيفاً، وفتشت عن عود غليظ لتهش به الكلاب التي تلجأ إلى وحل النهر في مثل هذه الظهيرة طلباً للرطوبة وتخلصاً من نهر الذباب الأحمر والقراد، وتذكرت كلبها الأعمى الذي قتله حارس القرية في الشتاء الذي نزلت فيه من السماء «زعقة» عظيمة، فأراد اظهار شجاعته فصوب بدوره «جفته» على كلبها المسكين. كل هذا جرى بعد أن سافر أبوها ولم يعد، ويقال أنه مات. إلا أنها لم تصدق ما يقوله الناس، فمسلم لا يموت، لأنه طويل وشجاع، وأنها تحبه.

وتطايرت أسراب الفراش الأحمر وهومت في خفقات نزقة حول قدميها، وفوق أعواد السلال الشائكة، وكانت مياه النهر، وقد تجمعت في بحيرات لا تحصى، تبدو كعقد لؤلؤي ملقى على قطيفة خضراء مفروشة من أقصى الشمال، من عنتاب، إلى اقصى الجنوب إلى حلب. كان النهر يبدو كصف من المرايا المكسرة مرصوفة بين التلال.

ولم تكن «عالو» وحدها على النهر، فلقد سبقها جماعة من النساء يغسلن ويغتسلن حول قدر يتصاعد من جوانبه الدخان فنادتها احداهن تصرخ: «هل على النهر رجال يا بنية؟» إلا أن «عالو» اختفت وراء شجرة صفصاف، ولم تجب، وتعالى هدير النهر حتى أصبح كهدير طاحون «دير شكين» في مسامعها، وكلما تقدمت خطوة نحو الضفة ازدادت رطوبة التربة، ولانت تحت قدميها، وتغلغل العشب القصير الحاد بين فرجات أصابع قدميها، ولم تنس النعنع فراحت تبحث عنه بعينيها الدامعتين فنادتها امرأة أخرى: «عالو» عودي أيتها العمياء إلى أمك، وأردفت أخرى إذ تمشط شعرها ضاحكة: «ستتزوج أمك من جاويش حسن إذا لم تمت.».

ثم هرولت نحوها امرأة مجدورة منكوشة الشعر متهدلة الثديين تقفز فوق الشوك وأمسكت بكتف البنت وهزتها صارخة. «لماذا جئت إلى هنا أيتها الشيطانة الصغيرة؟ ألا تدرين أن الكولة عميقة؟ هل تودين أن تلحقي بأبيك مسلم؟..».

أرعب الصغيرة هذا القول وسرها في آن واحد، وتراجعت أمام المرأة المنكوشة الشعر، ووقفت مطرقة، وقد جمدت معالم وجهها، فتركتها المرأة، وعادت تنظف مشطها، وتلفظ بكلام كثير، وصاحت بها امرأة أخرى تنشر غسيلها على الشوك:

- عالو، يا بنيتي عم تفتشين؟ ستقتلك الشمس إذا وقفت في عينها...

فقالت عالو بصوت خفيض:

- أريد نعنعاً، عود نعناع لأمي، هي مريضة.

وحسبت الصغيرة أنهن قد سمعنها وسيتركنها وشأنها، إلا أن هدير النهر كان أقوى من أن يوصل غمغمتها إلى سمع أحد، ولم تلبث النسوة أن تركنها وشأنها.

فاقتربت عالو من ضفة النهر، ومن فرجة بين القصب رأت على الضفة الشرقية جماعة من الصبيان يلعبون في الماء، وكم ودت لو أنها شربت وعبت ماء، ثم سبحت وسبحت إلى آخر الزمان، وألهتها ضفدعة خضراء على شريط قصب، فمدت عالو يدها فقفزت الضفدعة وسقطت في الماء تاركة وراءها حلقات حلقات... وودت لو كان معها عود ملتهب تأخذه من تحت القدر، فتدخله في الماء، اثر هذه الضفدعة المتوحشة التي أبت صداقتها، إذن لكان للعود «جزيز» في الماء وانها تحب صوت جزيز العود الملتهب إذ ينطفىء هكذا «جز.. جز».

وسقطت أبصارها على حزمة مزهرة من عيدان النعنع قائمة على الضفة، فنسيت الصغيرة عطشها، كما نسيت أمنيتها في أن تسبح، فتقدمت بحذر نحو العيدان المزهرة تجس مواطيء قدميها، وقالت تحدث نفسها:

- إن السمك وراء هذه العيدان كبير.. وأدركت أن الماء عميق هنا، وأنه بدأ يطل عليها بعيون خبيثة، وبدت الفجوة التي تفصلها عن حزمة نبات النعنع كأنها بلاطة ملساء، فاقتربت محاذرة تدوس العشب الندي خطوة خطوة خطوة، واختفت عالو تماماً بين عيدان القصب والصفصاف، فكثرت الضفادع الخضراء حولها، ترمقها بعيون صفراء كبيرة مستطيلة، كل ضفدعة بحجم الفولة المقشورة، مقشورة وملساء، وأمسكت بضفدعة صغيرة جداً، وقبلتها بحنان، وراحت تغني لها هامسة: «ورافيره يور قشكه... وينافيره حيرانم» وتصورت الأمهات يحملن اطفالاً عراة على أيديهن، شعرهم مثل القش، وأنهن حائرات بحب أولادهن، كهذه الضفدعة، وأن افواه الضفادع عريضة كأفواه الأطفال إذ يصرخون طالبين أمهاتهم، وأمهاتهم في الحصاد، ونقت الضفدعة على كفها كأنها ترد «تعالي لي..» وصمت الضفدعة لعلها لم تحسن ترجمة الأغنية لصعوبتها. وكان نقيق الضفدعة أول تحية من هذا العالم إلى عالو، عالو البنت الصغيرة من ضيعة صولاق داكرمان التي يحكمها الآغا الشرير «حموكيا» والذي لا يعطي البنات اليتيمات دواء لأمهاتهن المريضات، وأرادت عالو أن ترد تحية الضفدعة بأحسن منها فأسلمتها إلى شريط عريض من القصب، فاستكانت عليه الضفدعة آمنة مطمئنة، فقالت عالو هامسة: «أرتا حزدكم» (أنا أحبك) فتململت الضفدعة من طول زيارة عالو، وقفزت إلى الماء قفزة رائعة، فقالت لها الصغيرة:

«وهل في قلب النهر طعام كثير أيتها الضفدعة؟» وأخرجت من قعر جيبها «فرافيط» كعك قديم ولعقته، وتمنت لو كانت ضفدعة.

وساد السكون على عالم الصغيرة، وراعها أن تكون حقاً وحيدة، إذ أن الأصوات خفتت من حولها وازدحم في مسامعها الطنين من جديد، وارتعش القصب فخفق قلبها، وتذكرت عود النعنع الذي سيكون دواء شافياً لأمها، فانتخبت بعينيها أكثر العيدان زهراً، وكان الماء لا يزال يرمق

«عالو» بعين واحدة كبيرة، فمدت يدها وشدت إليها العود، فانزلقت «عالو».

وارتفع نداء مكتوم من طيات الماء على شكل فقاعات لم تلبث أن انطفأت ... وارتفع رأس صغير، شعره أشقر، وضربت عالو بيدها الماء حاولت أن تمسك بالسماء فكانت هذه المرة عالية، عالية ولم تلبث السماء أن اختلطت بالماء، وفي غمرة رعبها المميت نادت «آو ... » ونادت أمها بأعلى صوتها، إلا أن ماء النهر لين وعميق وقاتم، وفي لمحة عين تقصفت جميع عيدان النعناع الـ . . نع . ناع . النع . . وحاولت أن تتشبث بها، وكان التيار الخفي يدور بها ويقلبها، واكتفى بأن دار بها دورتين فغيبها.
غاصت عالو كما يغوص عود ثقيل ألقي عامودياً في



اناء. فلامست أقدامها القاع الموحلة، ودارت في رأسها الصغير عجلة الزمن خاطفة. . . . فصرخت: «آني ... » أمي، فقالت لها أمها: «هات يدك ياعلو، يا حبيبتي»، ونفذ بسرعة البرق أبوها مسلم خلال الغمامة الرقيقة، وترك السماء لأصحابها، وانحدر كالشاهين نحو عالو، وصرخ بها، وهزها، بصوته الجهوري أن «تمسكي بالحشائش يا علو. . يا صغيرتي».

ورأت عالو وجه مسلم يقترب، ويكبر، واختلط بوجه أمها، وكانت لا تزال تعصب رأسها بمنديل وراء الجدار، وتحول قصب الشاطىء إلى ألف يد منها السوداء ومنها البيضاء، وعرفت بينها يد المرأة الطويلة ذات الوجه المجدور، ودارت وجوه كثيرة حولها، وملأ الظلام وجه يصرخ بها «إلى النهر ... إلى النهر» وشعرت أن يداً تهزها وتصرخ بها: «إلى النهر أيتها البرصاء»، وألقى «حموكيا» إليها بألف رغيف وقع على وجهها، فهي تأكل، الآن كثيراً. . من الماء. . وإن الوجه الكبير وجه الآغا غدا كبيراً مكشراً عن أنيابه كوجه الكلب الذي يكسر العظام، وقبض على صدرها، فمزقه بأنيابه، وأرادت أن ... إلا أن الفقاعات كانت قد تكاثرت على وجه الماء، فقالت لها أمها: «اذهبي إلى حلب، مع النهر، وسأذهب معك».

واحتواها شلال عظيم مظلم أحرق عينيها وعنقها، وصدرها، ومزقه، وشعرت بأنها تغوص بسرعة لينة نحو قاع عين كبيرة، وتذكرت عين الشمس، وفار صدرها كالمرجل، وأنه سينفجر. . سينفج ... ر ...

وفار ماء النهر وطاف شعر أشقر ... كانت الشمس حسبته حصاداً سبقت وأحرقته، قطف حلقات حلقات، ثم طفا ثوبها الأحمر المنقط بنقاط بيضاء، حتى بدا كأن قلب النهر ينفجر حزنا وتقلب رأس عالو مع التيار والتقى وجهها بوجه السماء ... لقد كان وجه عالو جميلاً ... إلا أن وجه السماء كان لا يعرف العداوة. . ولا الررحمة حسب عادته.

وقال الراعي الذي انتشلها مساء من الماء أنه وجد في يدها عوداً من النعنع.



... وأيضاً : لغيابه معنى

❖ نزيه أبو عفش

لعله ما يزال حياً.

كلما وقفتُ أمام عمل له أشعر أن فاتح المدرس إنسان قادر على مقاوة الموت.

أمامي الآن لوحته التي - في لحظة خوف خريفية مبكرة - كان قد سماها: «**بنات الربيع الذي لم َكان..**». ولم ينسَ، كعادته في أحيان كثيرة، أن يضيف على وجه اللوحة الخلفي مداعبته اللطيفة المستحية الخائفة:

«**عزيزي نزيه.. تُرى أين يختبىء ربيعنا؟!..**».

كان ذلك عام - ١٩٩٥ - ولعله منذ تلك الأيام كان يشم رائحة الموت تطفو في هواء مرسمه الداكن المكتظ بالأوراق والأشياء والأحابيل الغامضة الصغيرة التي كأنما أراد لها أن تبدو كتعاويذ وتمائم طاردة للموت.

في ذلك اليوم - من خلال تلك العبارة الملتبسة الموجعة - شممت رائحة خوفه وهو يرقب حبيبات الزمن تتسرب من عنق الساعة الرملية لحياته، حبةً حبة. وساعة ساعة.. وربيعاً مختنقاً تحت أنقاض ربيع.

- «**أين يختبىء ربيعنا؟!..**».

وكان عليّ أن أرد المداعبة، إنما بكثير الارتباك والرغبة بمداراة الخوف. وهكذا كتبت له على قصاصة صغيرة لم تلبث أن أضيفت إلى عدد من القصاصات الأخرى التي كنا نحلم معاً أن نحولها إلى كتاب مشترك:

«**عزيزي فاتح:**

علينا أن نعترف أن من أسرار لعبة الجمال أن نعيش دائماً خارج الربيع. على صانع الجمال أن يعيش دائماً

على تخوم خريف الموت. وعلينا أن نرضى.».

في تلك الساعة.. تجرأت وسألته إن كان يخاف الموت.

ابتسم، وظل صامتاً. كأنما خاف - لو نطق - أن يستدرج شبح الموت بالكلمات. أما أنا فقد اكتفيت بتأمل أركان مملكته المضاءة بالسواد، محاولاً - قدر ما تسمح لي ذائقتي وحواسي - أن ألتقط المعاني السرية للّوحة الصاعقة التي كانت تتوهج في الظل، بألوانها الرمادية المزركشة بتويجات صغيرة صفراء وحمراء وبيضاء مرشوشة بغير انتظام، متتبعاً حركة الهالات البيضاء التي تشع حول الأجساد والأيدي والوجوه الشاخصة إلى «ربيع الموت» كوجوه القديسين.

لم أتكلم، ولم يتكلم، لكنْ.. تهيأ لي، وأنا أطفو فوق رماد الألوان، أنني سمعت صوته يتسرب من بين الأزهار: «إن آخر ما يموت في غابة الدهشة هو اللون...».

- آخر ما يموت؟...

- لا. فبعض الألون تولد ميتة، وبعضها لا يموت أبداً.

* * *

وحتى الآن ما زلتُ، بين الوقت والآخر، أقف أمام لوحته تلك، التي صارت تمثل لي الربيع مقنّعاً: «خريف في إهاب ربيع». وفي كل مرة أن اللوحة تقول شيئاً آخر. تكشف عن هاجس، أو خوف، أو شهوة حياة، أو أمل، أو رائحة موت!!.

جميع أعماله - رسماً وكتابةً - تتمتع بهذه القدرة المدهشة على إثارة الأسئلة وإبقائها معلقة في الهواء، تبحث دونما جدوى عن مفاتيحها وإجاباتها.

ما تثيره أعماله فينا ليست فقط جرأة المغامرة ومخاطرتها، ولا الغنى التعبيري وإبهاراته، ولا الأسئلة القلقة التي تنبض تحت أديمها السخيّ كما ينبض بركان مستتر، بل.. فوق ذلك، أو ربما قبل كل ذلك، تلك اللسعة الأخاذة التي تنتابنا أمام كل فن عظيم: لسعة اللذة أمام الجمال.

على أنه ليس جمالاً مجانياً. إنه الجمال الذكي، النبيل، الذي (على حد تعبيره) **يجعل الحياة ممتعة**. الجمال الذي من أجله أطلق شكواه الأولى قبل قرابة ربع قرن: **لم يعد الفن مَرِحاً...**»، والتي تحلت منذ تلك الأيام إلى مفتاح أساسي لكتابي **«بين هلاكين»**.

كان يقدس الجمال. باعتباه قيمةً ورمزاً ومغزى، الجمال بكل تجلياته: شعراً ورسماً وموسيقى. ولعل في قصائده المختزلة، المشفّرة، التي كان «ينشرها» على جدران مرسمه، ما يلقي الضوء على الجانب الآخر من شخصيته، شخصية الشاعر، الشاعر الذي عرف كيف لا يكون «التابع» الصغير والهامشي لشخصية الفنان. كان، مثله مثل كثيرين: جبران، فيكتور هيجو، وليم بليك، هرمان هيسه، وآخرين...، قادراً عل« التحليق في فضاءات تعبيرية أخرى، دونما خشية من أن ينتقص ذلك من قيمة وعلوّ واتساع فضائه الأساسي: كان فناناً وشاعراً في آن، وربما بنفس السويه والعمق والقدرة على ملامسة الجوهر الحقيقي لمادته وأداته: في الرسم كما في الشعر. ولهذا لم يكن يستخفّ بالكلمات، تماماً كما لم يكن يستخف بأداته الأساسية الأولى: الريشة.

«لا تعبثْ إذ تكتبُ شعراً - كان يقول -

إخلع حذاءك. أنت تتكلم عن ملائكة بلا أحذية».

و«**مهما يكن شعر الإنسان مسكيناً، فإنه أجمل ما في هذه المجرة..»**.

فاتح المدرس كان شاعراً كاملاً: كان شاعر حبر ولون.

في الوجوه التي رسمها، وهي وجوه الحياة على أي حال، كان يعيد إحياء البشر. يعيد إبداع الحياة عبر الوجوه النبيلة، التعسة، الأيقونية، المتضورّة في متاهة الزمن، الوجوه التي كانت تشكل «الميثاق» الروحي والوجداني لعمله الإبداعي:

كل وجه... هو كل الناس.

وكل لحظة مقطوفة من الزمن... هي كل الزمن...

وكل شهقة جمال.. هي الجمال الكوني كله..

وكل غصة.. هي غصة أرواح البشر كلها.

ما اسم ذلك إذن؟!..

– هو الفن. الفن الذي يعرف كيف يلامس الحقائق الكونية دونما مخاتلة أو تخابث أو ادّعاء. الفن الذي يعرف تربة ومناخ وهواء الحياة التي يتحرك على ضفافها، دونما حاجة إلى بوصلة أو مرجع أو أدوات قياس: فن الضمير.

وفاتح المدرس.. كان فنان ضمير

بريء، حر وعفوي. لكنه لم يكن ساذجاً. إن لديه دائماً مهارة الساحر الذي لا يكرر إخراج الحمامة نفسها من منديله مرتين. والمدهش أكثر أنه، في كل مرة نقف أمام مخلوقاته، يجعلنا قادرين على توهّم أن بوسعنا جميعاً أن نفعل ذلك دونما أي عناء: كان سفّاحاً. كان سفّاح جمال. يستطيع، بضربة فرشاة ذكية ومرتجلة، أن يطيّر الحيوانات، الكلاب والخنازير والديناصورات والقتلة. يجعلها تحلق عالياً بغير أجنحة، مغتصبةً السماء والأرض وكرامة الإنسان؛ مخلياً قدر الإمكان عن ذلك النزوع الوعظي الذي يميز فناني وشعراء الطبقات الدنيا، أولئك الذين يسترون عوزهم الفني بالكثير من الخطابة، والقليل القليل من الفن. كان ينجز «معجزاته الصغيرة» دونما ثرثرات إضافية أو إنشاء توضيحي. يترك للعين والحواس فرصة أن تحلّق هي الأخرى، وتبحث عن رنين المغزى.. حيث لا إشارة واضحة إلى أي مغزى.

– أهو الغموض إذن؟!..

– ربما، وربما لا. إنه ذلك الغموض المقروء والقابل للتأويل أمام كل عين وحسب كل لحظه، الغموض الخلاق الذي يجعلنا – في لحظة تأمل وانتشاء – نصدّق كل شيء.. حتى المعجزة.

.. وكان أرضياً أيضاً. وبدون أن يكون محلياً بالمعنى المطلق.. كان يستطيع أن يبني – بحجارة محلية، ومواد متواضعة – صرحاً إنسانياً مفتوحاً للجميع، وقادراً على استيعاب أحلام وآلام الجميع.

مع ذلك، لم يكن قادراً على تبديد تعاسته (تعاسته التي هي بنت مآسيه الشخصية ومآسي الحياة أيضاً).. بل ربما كان يتغذى بها ويغذيها: على هذه التعاسة، التي هي تعاسة الإنسانية كلها، كان يؤسس ويبني. ولهذا لم تكن الوجوه التي رسمها وألحّ عليها مجرد بورتريهات ذهنية مفترضة، بل كانت بشراً يتألمون ويحلمون ويعيشون.. ويتهيأون لملاقاة الموت.

كان يرسم الحياة.. على أرض الحياة.

في تجواله الشجاع بين الشعوب والثقافات والفنون والمذاهب، لم تكن تستوقفه المدارس والأساليب والأحابيل التقنية: كان يرى الإنسان. «**أكره الإنشاء في الفن** – كان يقول. ولعله كان يعني: إن إحدى وظائف الفن التأسيس لجمال خلقي وروحي، ذلك أنه.. باحترام الجمال يتعلم الإنسان كيف يحترم روح الحياة.

* * *

ما تركه فاتح المدرس يشرّف عصراً بأكمله، حتى ولو كان ذلك العصر «فقيرَ الروح» الذي يستطيع أن يستمر دونما ضمير فني وشعري وخُلقي وإبداعي، بل بقوة البشاعة والقسوة والضمور الروحي.

بهذا.. يستطيع فاتح المدرس أن يظل خالداً:

بقدرته على أن يكون جزءاً من الضمير الإنساني المهدَّد..

بقدرته على أن يكون واحداً من قلّة ممن حملوا المفاتيح..

بقدرته على أن يكون واحداً ممن يصنعون هدايا الجمال..

بقدرته على أن يكون صانع بركة.

بهذا، حتى وهو ميت، يستطيع أن يكون لغيابه معنى.

بهذا (وأقصد الفن الذي يمثل صيحة الضمير).. لأنه، فقط، بمثل هذا الفن نستطيع أن نثق أن حياة الإنسان لا نهائية: الإنسان كائن قادر على الخلود..

* * *



فاتح المدرس والسينما



من فيلم «عود النعنع»

❖ اعداد:خليل عكاري

لاشك في أن فاتح المدرس، واحد من أهم وجوه الحركة الثقافيه في سوريه، ولعلنا لا نستطيع تخيل ما يمكن أن يكون مسار الحركة الثقافيه بدون فاتح المدرس. فقد كان موجوداً ضمن مركز دائرة الضوء الثقافيه بكل معنى الكلمة، وكان لنشاطاته وتحركاته وأحاديثه وكتاباته وسلوكه الشخصي الأثر الكبير على من حوله من أصدقاء ومعجبين ومتابعين لمسيرته الفنيه. كما كان لتأثيره خارج دائرة التشكيل حضور كبير، فتارة يجلس إلى آلة البيانوويسمعك أنغاماً صادرة من القلب، لا تمل من سماعها طوال فترة جلوسه خلف الآلة،وتارة أخرى يسمعك قصصاً، شعراً، فلسفة،علوماً إنسانية، فلكاً...الخ. وأنت مندهش من أين جاء بتلك المعلومات وتلك الذاكرة التي أخصبت كل هذا!! ولاعجب أن أحاسيس هذا المبدع التي ثبتها يوماً على الورق (على قلتها) فعلت فعلها في من حوله، ووجدت بعضها طريقه إلى شاشة السينما، فكان فيلم (العار- ثلاثيه)الذي بنى على ثلاث قصص قصيرة كتبها المدرس وأخرجها كل من المخرجين السينمائيين بلال صابوني ووديع يوسف وبشير صافيه وأنتجته المؤسسة العامةللسينما (وزارة الثقافه في سوريه) عام ١٩٧٤.

وهذا اللقاء لا يهدف فقط إلى إسقاط الضوء على هذا الفيلم ومناقشته، بل، وأكثر من ذلك، إلى إضاءة جوانب أخرى من حياة فاتح المدرس وعلاقته بالمبدعين الاخرين، ومدى تأثيره فيهم والكيفية التي استطاعوا بها تحويل قصص القصيرة إلى أفلام سينمائية مميزه حظيت بالكثير من الإهتمام النقدي، وحازت على العديد من الجوائز والتقديرات، وجابت بقاع الأرض.

وعلى سبيل المثال فقط وبالإعتذار من المبدعين الاخرين اللذين ساهما في إخراج هذا العمل، وبالإقرار بأهمية ما صنعاه، وكنموذج فقط عن علاقة فاتح بالمبدعين في مجال آخر غير الفن التشكيلي، جرى هذا اللقاء مع المخرج بلال صابوني، الذي أخرج الجزء الأول من هذا الفيلم الثلاثيه (العار) عن قصة فاتح المدرس الشهيرة (عود النعناع).

س- يوجد لديك لوحة لفاتح المدرس بعنوان «عود النعناع»، هل نتحدث عنها قليلاً.

ج- بعد عشر سنوات من تصوير فيلم «عود النعناع»،

وبعد حوارات كثيرة دارت فيما بيننا عن الفيلم، أهداني لوحة مستوحاة من مناطق شمال حلب، كون الفنان هو من تلك المناطق ومن أسرة عاشت هناك، اللوحة عبارة عن فلاحتين صغيرتين في المقدمة وثمة فراغ كبير على يمين اللوحة ويسارها وأعلاها، وبرأي هي كسر للقواعد التشكيلية، إذ وضع الفلاحتين في المنتصف وقريباً من أسفل اللوحة وكأنه أراد أن يقول شيئاً معيناً، وخلفهما على مسيرتك، رسم بيوتاً لقرية بملمس خشن، وفي العمق رسم جبال تلك المنطقة بشكل شفاف مستخدماً اللون الزهري موزعاً بإحساس هارموني. مما أعطى اللوحة وحدة لونيه شمولية. كأنني فهمت مما أراده، أن يسحق الفتاتين أمام قوة الطبيعة والمكان، وأن يرينا الفراق والبعد.

وفي كل مرة أشاهد فيها هذه اللوحة، أكتشف شيئاً جديداً، وعنصراً فنياً جديداً. كأنما أراد أن يضع الفتاتين في هذا الفراغ (ضياع- سحق- فراق- الخ...).

س- ما تفسيرك لكون الفنان قد رسم هذه اللوحة بعد عشر سنوات من تصويرك للقصة؟.

ج- أمهلني في الإجابة عن هذا السؤال، وسأرد عليه لاحقاً.

س- عود النعناع، متى قرأتها؟

ج- قرأتها عام ١٩٧٢ وأهداني القصة عام ١٩٧٣ وأخرجت الفيلم عام ١٩٧٤. أكثر من القصة أعجبت بالحديث معه، ذلك لأن من يستهويه الفن التشكيلي، وبخاصة التجريد (بالفن وبالفكر) لا يرتوي من الحديث مع فاتح.

س- فاتح ليس تجريدياً. هو رمزي.

ج- فاتح تجريدي برأي، هو ما بين التجريد والرمزية، إنه يجرد كثيراً من الأشياء من محتواها الحقيقي، ويعمل عليها اسقاطات كثيرة، لقد حكى لي قصة ثانيه غير عود النعناع، أذكر أنه حكى لي قصة فتاة مشوهة ولها (حدبة) في ظهرها، وكنا نود أن نعمل فيلماً عن هذه الفتاة، وعن العالم المخيف الذي في أعماقها. صحيح أن الفتاة مشوهة من الخارج، ولكنها ترى أن العالم المحيط بها هو المشوه وليست هي. طبعاً هي وجهة نظر فاتح من خلال هذه الفتاة، كانت معاناته عميقه في ما يتعلق بالإنسان، معاناة فظيعة، وهذا ما أقصده بالتجريد. يمكن أن يختصر بصرخة واحدة حكايات إنسانية طويلة. كان يتكلم في الرياضيات مركزاً على العنصر الإنساني لدى البشر.

س- هل الأحاديث التي جرت بينك وبين فاتح قبل بدء التصوير، أضافت شيئاً لصالح الفيلم؟.

ج- كي نكون صادقين، قبل الفيلم لم تجر حوارات كثيرة. بعد الفيلم جرت حوارات ونقاشات.

س- ماذا بعد أن أهداك القصة وقرأتها وأعجبت بها؟.

ج- قلت له، أنني أريد أن أحولها إلى فيلم، ووضعت السيناريو بنفسي. القصة كانت عبارة عن صفحتين. قرأتها وأحسست أنها كروايه وكقصة فيها شيء إنساني- شيء يتمزق- رؤية وتحريض على التغيير، أحسست بالتآمر على الإنسان سواء من جهة الأب-السلطة، أو الآغاو أو المدرس. هناك دائماً سلطة ما فوق الإنسان تدوس عليه وتسحقه.

س- القصة عبارة عن صفحتين. ما مدة الفيلم؟.

ج- مدة الفيلم ٤٣ دقيقه أي حوالي ٤٠ صفحة.

س- الذي يقرأ عود النعناع، يشعر في كلمات فاتح بالمعاناة الإنسانيه، ولكن القارىء يشعر أن كلماته عبارة عن صور، كوصفه للأرض للتفاصيل الصغيرة، لأقدام الفتاة، للنهر والشمس والحشرات، للطين ولأجواء القرية... هل استطعت أن تصل إلى هذه الصور في عملك؟.

ج- هذا هو النقاش الذي دار بيني وبين فاتح، أنت تشير تماماً إلى النقطة التي دار حديثنا حولها بعد الفيلم، سأتكلم الآن عما سبق إنجاز الفيلم. أخذت القصه ولاحظت أن فيها ميلاً إلى الميلودراما (الكيفيه التي يموت فيها الأب والأم)، هناك نوع من المصادفات المتسلسله، فالقصه بإسلوبها الطبيعي والواقعي تفضي إلى مطبات دراميه واضحة. إنها «الميلودراما»، هناك كتاب مسرحيون ميلودراميون كتبوا عن الحرب الإسبانيه ووظفوا كتاباتهم لشحذ الهمم والعواطف أبان الحرب، هذا مبرر. لكن هناك ميلودراما رخيصه القصد منها إبتزاز عواطف المتفرجين فقط، الميلودراما عند فاتح كانت من النوع الأول، الذي يحرض على شيء معين: ضد الآغا،

ضد الواقع الإجتماعي، ضد الفقر والظلم... الخ. ولذلك عندما تكلمت عن اللوحة أحسست أن الفتاتين هاربتان من شيء ما، من واقع ما، وهذا واضح لدى فاتح من خلال لوحاته وكتاباته. بداية أريد أن أقول أنني أحب الفن التشكيلي كثيراً ولي تذوقي الخاص، الفيلم بأكمله ٤٣ دقيقه فيه ١١ جمله فقط، وفي هذا الفيلم حكيت قصة شعب بكامله، مدينه كاملة، حكم كامل. من خلال ١١ جمله وطفله صغيره، ولكن من كان المتكلم؟. الصوره والمونتاج والحركة والموسيقى وجميع هذه العناصر قدمتها ضمن توليفه مؤكداً على فكرة فاتح الأساسية. هو أمات الفتاة في النهاية غرقاً: صدفه مجانيه، لماذا أغرقها؟ كان يمكن أن يُفسر الأمر على أنه هرب من واقع ما. أنا عملت شيئاً مغايراً. أولاً الفيلم ليس له بدايه ولا نهاية. كان عبارة عن مشاهد غير مترابطه، لكن في النهاية الوحدة الكلية تحقق الفكرة الكاملة، وهذه هي وحدة الفيلم، وهذا هو الفن التشكيلي.

س– هل فيلمك هو عباره عن مجموعة رموز؟.

ج- لا. ليس مجموعة رمز. يوجد رموز داخل المشهد، وهناك مشاهد غير مترابطة، ولكن تربطها وحدة الفيلم في النهاية. كيف؟. مثلاً تقع جريمة في مكان ما. في البداية تأتي الشرطة والمحقق، المحقق خالي الذهن تماماً. يستوضح الناس الذين لهم صلة ما بالقتيل، من هو؟ ما هي علاقاته؟... الخ. بشكل غير مترابط، كل فرد يقول فكره، غير مترابطه كفن القصة والرواية. لقطات متفرقة، ولكن في النهاية ومن خلال مجموعة أقوال يكتشف المحقق سرّ الجريمة ويوجه التهمة. تلك كانت فكرة الفيلم: لديَّ بنت صغيره أمها في صراع مع الموت، تحتاج إلى الدواء، في قرية فقيره، تذهب لإحضار الدواء، الآغا يرفض اعطاء الدواء رغم وجود الدواء لديه، ترى الآغا متآمرا مع شيخ القرية، شيخ القرية هذا ليس شيخاً يمثل الدين، وإنما هو موظف عند هذا الرجل-السلطه، لذلك فهو يوظف فكره الديني لخدمة الآغا. نراه يتحايل على أهل القرية بالخزعبلات والأحجية، يرمي النقود وبإشعال الشموع والبخور على الأضرحة، كل هذا لإشغال الناس والإستسلام لفقرهم. وهكذا يستفيد الآغا، ويستخدم إيديولوجية الشيخ كي يؤثر على الناس. هذا هو الفيلم كما رأيته.

س– ماذا فعلت بنهاية الفتاة؟.

ج– بدأت عندما طلبت هذه البنت الصغيرة الدواء، وتعلم أن هذا الدواء عند الآغا ولم يعطها إياه، تسير في الطبيعة ترى الحيوانات وأشياء صغيرة أخرى، تلعب معها، ببراءة الأطفال، لكنها تصاب بالخوف من حارس الآغا ومن البيئة التي تحيط بها ومن عدة أمور أخرى، وهكذا تعود إلى الأم وتقول لها (لم يعطني دواء). هناك حيث النسوة اللواتي يعالجن الأم عن طريق البخور والأدوية البسيطه يقولون لها، (إذهبي واحضري نعناعاً من ضفة النهر). الجهل أيضاً كان أحد أسباب مقتل الصبية إضافة إلى الآغا الذي لم يعطها الدواء. وهكذا إضطرت للذهاب إلى النهر وعمرها ٧-٨ سنوات. جهل الناس يدفعها للذهاب إلى الهلاك، تذهب الفتاة في رحلتها إلى النهر-تشاهد أهل القرية، وتتذكر كيف قتل الآغا أباها. أنا بدل أن أقتله بشكل مجاني قتلته لأن له موقفاً كاشفاً. الفكرة بأجمعها أن أي إنسان يصل إلى الخط الأحمر من المعرفة يجب أن يقتل. حتى في واقعنا السياسي العالمي، أي إنسان يضع إصبعه على نقطة فيها معرفة حقيقية وكشف حقائق أن يقتل. كانت الفتاة قد وصلت إلى الخط الأحمر، عرفت أن الآغا قاتل-ومبتز (حتى في المشهد الأخير، قبل قطف النعنع تمسك ضفدعة صغيرة وتقول لها، (هل أنت جوعانة؟). وتخرج بقايا كعك من جيبها وتطعمها ثم تقول لَها (هل شبعت؟ أنا بحبك، بحب البابا والماما، بحب الآغا كمان)، لأن الطفل عندما يبدأ حياته يحب كل شيء في الدنيا. الحب والكره ينموان مع نمو الطفل حسب ما يحيط فيه. يتصرف الطفل حسب ما يقابل من معاملات مختلفه متنوعة من الناس. ترى الأهل يحبونها، ترى محبة الأب والأم. تحب الضفدعه التي تلعب معها، وبتحب الآغا، ولكنها تسأل الضفدعة، لماذا الآغا لا يحبنا؟. وهذا هو السؤال. هذه هي المعرفه التي كادت الفتاة أن تصل إليها. طبعاً من خلال رحلتها تتذكر الخراف التي تذبح أمام الضريح، تتذكر الأشياء المخيفة. تتذكر كيف طردها الآغا، تتذكر عندما

أرعبها حارس الآغا وكلب الآغا، الطبيعة الفارغة. كل هذا خوف يترسب في أعماق الطفله. عندما تصل إلى النهر وتمسك أعواد النعناع الأخضر كي تقطعهما، تسمع صوت الآغا وهو يصرخ فترتعب وتقع في الماء وتغرق، وأنهي الفيلم بلقطه ثابته ويدها مرفوعة وكأنها تقول للأجيال القادمة (أنقذونا من هذا الظلم المعاش). هنا الرمزية في الفيلم.

س- ماذا كان موقف فاتح من النهايه هل كان مختلفاً؟.

ج- لم يكن مختلفاً. ولكن كانت له وجهة نظر. أولاً أريد أن أقول أن فاتح أعجب بالفيلم كثيراً، الفيلم كا ن ضمن ثلاثيه. أعجب بهذا الفيلم لأنني أولاً عملت تشكيلاً بالكاميرا. كنت تحس أن فناناً تشكيلياً قد رسم بواسطتها. لم تكن لدي لقطه عبثية، وإنما كل لقطه ممكن أخذها كلوحة، لقد سألني فاتح عن هذا الموضوع، فقلت له أنني أتعامل مع فنان تشكيلي وأحاكي وأعمل ما يوجد في عقله، وكيف يحب أن يعمل، أما الدراما فقد كتبتها ككاتب سيناريو، وهذا عملي وبنائي. كما هربت من بعض المطبات التي لو وظفتها كما هي في القصة كانت ستظهر ميلودراما ضعيفه على الشاشة غير موظفه جيداً، كأننا نستجدي عواطف البنت، واستجداء العواطف يبنى عليه موقف هش. هربت من التسلسل الدرامي، عندما صورت قتل الأب كحدث درامي منفصل. كذلك موت الأم حدث منفصل لوحده. لو أردت وضع هذه المشاهد كلها بتسلسل درامي تقليدي، فسوف ترى موت الأم صدفه. مات الأب صدفه. غرقت البنت صدفه. عندما غرقت البنت لم تغرق صدفة. البنت ينزرع في أعماقها الخوف منذ البداية (الخروف الذي يذبح والدم يسيل منه، الشيخ بشكله والشموع والظلام والبخور والتمائم، كل هذه الطقوس وظفت للحفاظ على الجهل وعدم الخروج عن سلطة الآغا. وهكذا عاشت في رعب دائم. أي أن الرعب كان مغروساً فيها (رعب-رعب-رعب) وعندما سمعت صوت الآغا تزحلقت وغرقت وماتت. أي أن هذا الرعب مبني وكأنه قتل مع سبق الإصرار والتصميم. غرسوا فيها الرعب، بحيث أنها في لحظة وصولها، ارتعبت وتزحلقت وغرقت. أردت إتهام الآغا بأنه يربي الخوف في عقول الناس وقلوبهم.

س- فاتح أراد أن يقول أن الآغا يخيف!.

ج- نعم الآغا يخيف، ولكن التسلسل الدرامي لم يكن كما أريد.

س- ما هو شعورك عندما قرأت القصة لأول مرة.

ج- لقد تعاطفت معها كثيراً. وعندما سمعتها منه (ولدي خلفية عن حياته الشخصية) تعاطفت أكثر، وقلت أنه يجب أن ترصد بشكلها الدقيق مؤكداً على معانيها الأسياسية. لاشك أن القصه تحمل هذه المعاني، ولكني بنيت هذا البناء من وجهة نظري الخاصة، هو في الواقع أعجب بالفيلم عندما شاهده ونوقش في النادي السينمائي، كما وأعجب بالتشكيل وبأنني لم التجىء للحوار وإنما اعتمدت على لغة الصورة، وكل لقطة في مكانها مدروسة وتقول شيئاً. كل لقطه هي مشهد، وكل مشهد يعطي معنى، ومجموعة المعاني أعطت معاني فاتح المدرس التي التزمت بها تماماً. أما في ما يتعلق بالبناء والسيناريو فقد عملت حسبما تمليه عليّ أفكاري كسينمائي محترف.

س- ما مدى صعوبة تحويل قصه من صفحتين كاتبها فنان تشكيلي، ولاشك أنها من القصص القصيرة الرائعه في الأدب السوري، ما مدى صعوبة كتابة السيناريو إذ تحذف كل الكلام وتترك ١١ جملة فقط.

ج- لا يوجد صعوبه. من الممكن أن أتناول قصه رائعه للسينما ولكنني لا أستطيع أن أنفذها. كما يمكن أن أتناول فكرة صغيرة عبارة عن ثلاث جمل وأحولها بشغف إلى سيناريو. لماذ؟ لأنني قد أحسها بصدق. ولا أتعامل معها كموضوع إنشائي. فاتح المدرس قصته وأحاديثه حرضتني كي أعيش هذا الجو وأن أبني سيناريو. كان هناك نوع من التحدي بين فنان تشكيلي وبين كاتب سيناريو ومخرج. وهذا شيء جيد، أي أن هناك تحدياً خفياً. وهكذا عشت فتره معه، أستمع إلى أحاديثه وحواراته قبل وبعد الفيلم. التحريض لم يكن من القصه فقط، كان من الفن، في التشكيل، في حكاية البنت المشوهة كل هذه الأشياء حرضتني وجعلتني أفكر بالسيناريو بالاسلوب التشكيلي. أنا أمام فنان تشكيلي، ولم يكن من الممكن أن أحول قصته إلى حوار، خاصة وانني أحب الفن التشكيلي وأفهمه جيداً.

س - كيف اخترت الموسيقى للفيلم؟.

ج - هناك فنان موسيقي أحبه كثيراً، اسمه إبراهيم جودت، طلبت منه أن يعبر عن مشاعره، وهكذا صاغ الموسيقى، وأصلحنا ما يمكن.

س - هل شاهد الفيلم بعد إنهائه.

ج - كلا. شاهد الفيلم في المونتاج الأولي، لأن ما نسميه القطعات النهائيه يجب أن تكون مع الحوار، مع المؤثر الصوتي، يمكن أن تضع القطع النهائي. وعندما تكتمل المؤثرات الصوتيه نستطيع أن نضع القطع النهائي. أحياناً يحتاج المشهد لإطالة اللقطه (٢كادر) وعندما نعلم أن في الثانيه الواحدة هناك (٢٤كادر) ندرك التأثير الذي يتركه ذلك على الفيلم.

س - فاتح يعزف على آلة البيانو. لماذا لم تطلب منه وضع موسيقى موافقة للفيلم؟.

ج - طلب مني وضع الموسيقى التصويرية على البيانو فقط. في حينها فكرت في الموضوع جدياً، لكن البيانو آلة غربية ونحن شعب عموماً لا نتذوق الآلة الغربية البيانو. فخفت من وضع الموسيقى على البيانو. لو كنت في الغرب لاعتمدت الموسيقى التصويريه الخاصة بفاتح حتى أكون أميناً للفيلم أكثر.

س - المعروف أن أبطال القصة من شمال سورية. فهل كانت الموسيقى قريبه منهم؟.

ج - لم يكن هدفي التخصيص، لم يكن في الفيلم غير كلمة (الآغا). هناك نوع من الإقطاع. الآغا رجل مسيطر، متسلط، يجوع الناس ويتركهم في جهلهم ومرضهم وتخلفهم، لا يوجد لديه هذا البعد الإنساني لإنتشالهم. كل شيء موظف حسب مشيئته والناس خانعون. فاتح هو الحصاة التي حركت الأمواج في هذه القصة. سألتني من قبل سؤالاً وطلبت منك تأجيل الجواب: لماذا رسم فاتح اللوحة بعد عشر سنوات؟! ربما كانت النقاشات الطويلة بيننا قد حرضته على رسم لوحة عن الفيلم، كما حرضتني على عمل الفيلم من القصه. كانت هناك نقاشات كثيرة فيما بيننا. كان يريد أن يفهم كل لقطه، كل قطعة مونتاج، وأقترح عليَّ الفيلم الثاني واسمه على ما أذكر (الحدباء) البنت المشوهه وعالمها وأجواؤها.

س - هل قدم لك القصه؟ (الحدباء)

ج - لا. فاتح كفكاوي. ومن هنا قلت أن أجواءه تجريدية. تتذكر فوراً (بيكت-أونيسكو-أوجين أونيل) الكتاب العباقرة في هذا المجال، وكثير من الرمز هو تجريدي.

س - هل ترك لك فاتح مجموعة من الخيارات؟.

ج - أولاً أخذت قصصه الثلاث، ثم اخترت عود النعناع بنفسي، لأنني أحسست أنني أستطيع أن أعمل شيئاً جديداً، وأعتبر في حينه من أهم الأفلام التجريبية العربية وكتب عنه كثيراً، كفيلم تجريبي، أي أن فيه كسراً لقواعد فنية وإعطاء فكر سينمائي جديد. وكتب عنه حتى في أمريكا اللاتينية ومصر، كما حصلت على شهادة تقدير عليه، وبالذات الصحف المصرية كتبت عنه كثيراً.

س - كم استغرق تصوير الفيلم؟.

ج - فترة التصوير كانت قصيرة حوالي اسبوعين.

س - أين اخترت مناطق التصوير؟.

ج - صورت الفيلم في قريه فوق دمشق اسمها (الطيبة)، منطقة صخرية لا يوجد فيها عرق أخضر، حتى تعبر عن العالم الداخلي للبشر المتواجدين، وطبعاً كلما قست الطبيعة كلما كان الإنسان طيباً وإنسانياً أكثر، تشعر أن كل شيء متآمر حتى الطبيعة. لذلك هو يريد الخلاص والحب، يريد التجمع حتى يتخلص. كما صورنا قرب مدينه حماة حيث تسقط الفتاة في نهر العاصي، وفي منطقة الغاب حيث تسقط الفتاة وتغرق، وكما تعرف السينما فيها توليف، لقطات الغرق وإنتشال الفتاة صورتها في سهل الغاب في قرية اسمها (تل سكين) فيها بحيرة ونباتات طالعة منها (جو مغر للتصوير والتشكيل).



من اليمين.. الياس زيات – سعد القاسم – طارق الشريف – محمود شاهين

ندوة

التشكيل العربي بين المحلية والعالمية

❖ اعداد: غازي عانا

ليست المرة الأولى التي تناقش فيها علاقة الفن التشكيلي العربي بالمحلية والعالمية، لكن أهمية الموضوع وراهنيته تجعله بحاجة إلى المزيد من البحث والحوار، وضرورة ملحة في هذا الوقت الذي تواجه فيه الثقافة عموماً، والثقافة العربية ضمناً. امتحاناً صعباً، وبالتالي فإن أهمية الندوات هنا أنها تتيح فرصاً حقيقية للحوار والنقاش بحيث يمكن الوصول من خلالها إلى فهم مشترك حول جملة من القضايا الفنية المطروحة في عصرنا وتوحيد الرؤية حولها..

والندوة التي نعرض لها الآن اقيمت ضمن فعاليات بينالي المحبة الثالث في اللاذقية وتحدث فيها كل من الفنانين والنقاد: أ. الياس زيات، طارق الشريف، د. محمود شاهين، أ. سعد القاسم الذي قام بادارتها أيضاً. وقد اغتنت الندوة بمداخلات قيمة تركزت على مرحلة مابعد الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، والتحديات التي تواجه الفنانين التشكيليين العرب، وصولاً إلى تحقيق المعادلة الأهم «التراث والمعاصرة...».

ونظراً لأهمية ماجاء في مداخلات الاساتذة المتحدثين في الندوة، كان حرصنا شديداً أن نقدم تلك المحاور كما وردت تقريباً إلى كل الفنانين والمهتمين بهذا الشأن الثقافي الهام.

❖ الاستاذ الياس زيات:



الذي بدأ الحديث في الندوة حول مفهوم الرؤية الذاتية في الفن العربي عبر العصور، ومنذ ماقبل التاريخ وحتى الفترة الكلاسيكية «اليونانية - الرومانية»، فنون العصر الوسيط والايقونات السورية عبر مراحل تطورها الزمني وصولاً إلى فن الواسطي. مبنّياً بالشرائح الضوئية وضوح تلك الرؤية والخصوصية المحلية التي تميّز فن المنطقة عبر مراحل طويلة..

«الرؤية الذاتية في الفن العربي..»

«أبحث هنا في نوعين من فنون الشكل في المنطقة العربية «النحت والتصوير» وأقصد بالرؤية الذاتية هنا، أن يعبر الفنان عن الموجود الخارجي، بعد أن يتمثّله في أدائه هو، ثم يعيد صياغته من جديد بصفات مبتكرة أو محورة، وذلك بغية التعبير عن معنى يطرحه الفنان للحوار، تلبية لرؤية جماعية، بمفهوم وظيفي أو وجداني أو تأملي أو ديني... الخ.

إن هذه الرؤية لازمت الفنون القديمة في بلادنا، وأعني بها، فنون حقبات ماقبل التاريخ، وحتى الفترة الكلاسيكية (اليونانية - الرومانية، وبالذات أقصد هذه الحقبة لأن موروثنا السابق آنذاك جانب هذه الفنون الوافدة، فاعطت الصفة الذاتية معنى خاصاً في المنطقة العربية، فيقال فن هلنستي سوري أو مصري، أو فن سوري في الحقبة اليونانية أو الرومانية، وهذا مختلف تماماً عن الفنون في المناطق الأخرى، وقد استمرت تلك النظرة الذاتية مواكبة لفنون بلادنا في الفترة المسيحية وذلك حتى أواخر القرن الوسيط، صحيح أن هذه الرؤية الذاتية في العمل الفني كانت لنمط سائد، أو مانطلق عليه اليوم أسلوب، فنقول سومري، بابلي، فرعوني، قبطي، إسلامي، إلا أن هنالك حالات استطاع الفنان فيها الاختلاء بذاته، والهروب أو التحرر من قساوة النمط السائد، مثال على ذلك (مقابر المصريين) عند الفراعنة، فكل فنان صاغ الموضوع، الذي يريد على جدران القبر الخاص به، أو بعائلته، غير ملتزم بالأسلوب الفرعوني الصارم المفروض.

وأمّا اليوم، في تحليلنا لعمل فني منفرد، من تلك الأعمال القديمة، كأثر فني في حد ذاته، فإننا نرى فيه

الحميمية واضحة أكثر، والمهارة في السيطرة على الأدوات، (الصنعة) وأن تلك المهارة والحميمية، يصلان بالفنان إلى مايسمى اليوم بالتلقائية في الفن المعاصر، وإذا كانت النظرة الغربية الحاكمة على فنوننا في القرن الثامن عشر، وحتى منتصف القرن التاسع عشر، بأنهافنون متخلفة، ومتأخرة، وهكذا كانت النظرة لفنوننا، والتي هي نفسها اليوم مصدراً ثرّياً من مصادر الفن المعاصر، والإتجاه التعبيري بشكل خاص.

وسأعرض هنا نماذج قد لاتكون شاملة لكل تلك الفنون في حقب مختلفة، ولكنها قد تكون معبرة عن الفكرة التي أريد طرحها.

وقد عرض نموذجاً واحد من (الفن الفرعوني) والذي لايخفي على أحد في خواصه وصراحة شكله، وكانت النماذج المعروضة قد شملت فنون المنطقة اعتباراً من القرن الثالث قبل الميلاد، [فن رافدي فيظهر تحويراً شديداً لصالح التعبير]، ولوحة من ماري لنفس الفترة تظهر بداية الفسيفساء في العالم وتتمتع بسمات فن بدائي مثل السذاجة، والبدائية في التحوير وفي الرسم وهذه صفة من صفات الفن المعاصر.

كما عرض نماذج الفن الفينيقي، يتميز بالتحوير والتلخيص لصالح التعبير الداخلي، وفي هذا العمل الذي يعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، فيه تأثير فرعوني، وهذا يظهر التبادل في الثقافات والنماذج مابين الحضارات في تلك الفترة.

ثم عرض بعض الصور التوضيحية والتي شملت بعض المراحل المتتالية موضحاً ميزات فنون كل فترة، وماتسمت به من ذاتية الفنان المحلي الذي ترك أثره واضحاً على الفنون الوافدة، أو المستقرة في هذه المنطقة مثل (التدمري)، مخطوطات سريانية، اعمال الواسطي، والإيقونات المختلفة العهود.



لوحة للفنان أنور رجبي

❖ **د. محمود شاهين**: *الذي تحدث حول هاجس المحلية في التشكيل العربي المعاصر، والذي مازال يسعى إليه أي فنان أن يحققه في عمله الإبداعي، فمثلاً البيئة ومقوماتها الذاتية الغنية والأصيلة، ليواجه من خلالها كل التحديات التي تحاول فرضها العولمة حول صهر الثقافات وغيرها من الشعارات المسمومة التي تروّج لها كبرى الشركات والمؤسسات في العالم اليوم..*

«هاجس المحلية في التشكيل العربي..»

أصبح السعي إلى تحقيق أثر فني تشكيلي عربي معاصر، له خصوصيته المتفردة في زحمة التيارات والاتجاهات

والمدارس الفنية الكثيرة، هاجساً للفنان التشكيلي العربي المسكون برغبة عارمة، لتأكيد وجود فني متميز، وذلك من خلال تحقيق المعادلة الهم: (التراث والمعاصرة) فمع أواخر القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي، اجتاحت شعوب العالم، موجة البحث عن [الهوية المحلية] وتأكيدها في الثقافة والأدب والفن، ومن بين هذه الأمم، أمتنا العربية التي عانت من الاستعمار القديم والحديث، ولاتزال تعاني من مخلفاته وتحدياته وأشكاله الجديدة الأكثر خبثاً وخطراً.

أمام هذه التحديات، وفي إطار التوجه القومي، وجد المثقف العربي نفسه، أمام تحد آخر هو: البحث عن الهوية القومية للثقافة العربية المعاصرة، التي يجب أن تتمثل البيئة المحلية، من جهة، وأن تنهض على المقومات التراثية الغنية والأصلية لأمتنا، من جهة ثانية.

ولتأكيد هذه الهوية المحلية في الأثر الفني التشكيلي، وجد الفنان العربي نفسه أمام خيارين رئيسين: فاما أن يحقق الهوية هذه عبر الموضوعات والمضامين والملامح الانسانية العربية الخاصة، أي من خلال البنيّة الشعبية المكونة للانسان العربي، وهمومه وقضاياه ورموزه الشعبية، أو عن معطيات تراثيّة عربية واسلامية مجددة، تجلت في أكثر من منحى، لعل أبرزها وأهمها، القدرات التشكيليّة والتعبيريّة المتميزة (للحرف العربي) إضافة إلى المعطيات الزخرفية التي اقترنت به وتكاملت واياه.

وهكذا وجد بعض التشكيلين العرب، أن المضمون المعاصر والقضية الملحة المُقدمة من خلال صياغة تشكيليّة، مُستمدة المفردات والرموز من البيئة المحلية، قد يكون كافياً لتأكيد الهويّة المحلية والذي أرّق التشكيلي العربي ودفعه إلى هذا التوجه، زحمة التيارات والاتجاهات الفنيّة التشكيلية الأوروبية التي سادت الفن العالمي المعاصر، وانتقلت إلى بلادنا بكثافة وسرعة قياسيّة، صابغة حياتنا الثقافية بصبغتها، وملونة فنوننا المعاصرة بألوانها، مما دفع الفنان التشكيلي العربي للتململ والبحث عن الصوت المميز الخاص الذي يؤكد أصالة أمته، وغنى التراث الذي تنضح به عليه، هذا التراث الذي نبهه إليه، الفنان الأوروبي دون قصد، عندما وجده منكباً على تراثه العربي، ينهل منه موضوعات أعماله، وذلك عبر ظاهرة الاستشراق التي نشطت بعد ترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبية المختلفة، وكثرة الرحلات والحملات الغربيّة باتجاه الشرق.

قبل نشاط ظاهرة (الاستشراق، كان اهتمام الفن التشكيلي الأوروبي يدور حول الموضوعات الدينية، واستيحاء القديم من التراث الاغريقي الروماني.

من جانب آخر، ساهم احتكاك الفنانين التشكيليين العرب الرواد، بالفنانين الأوروبيين، أثناء دراستهم للفن، في الأكاديميات الغربية، بتوجهه إلى البيئة حولهم، وإلى التاريخ القديم والقريب لأمتهم.

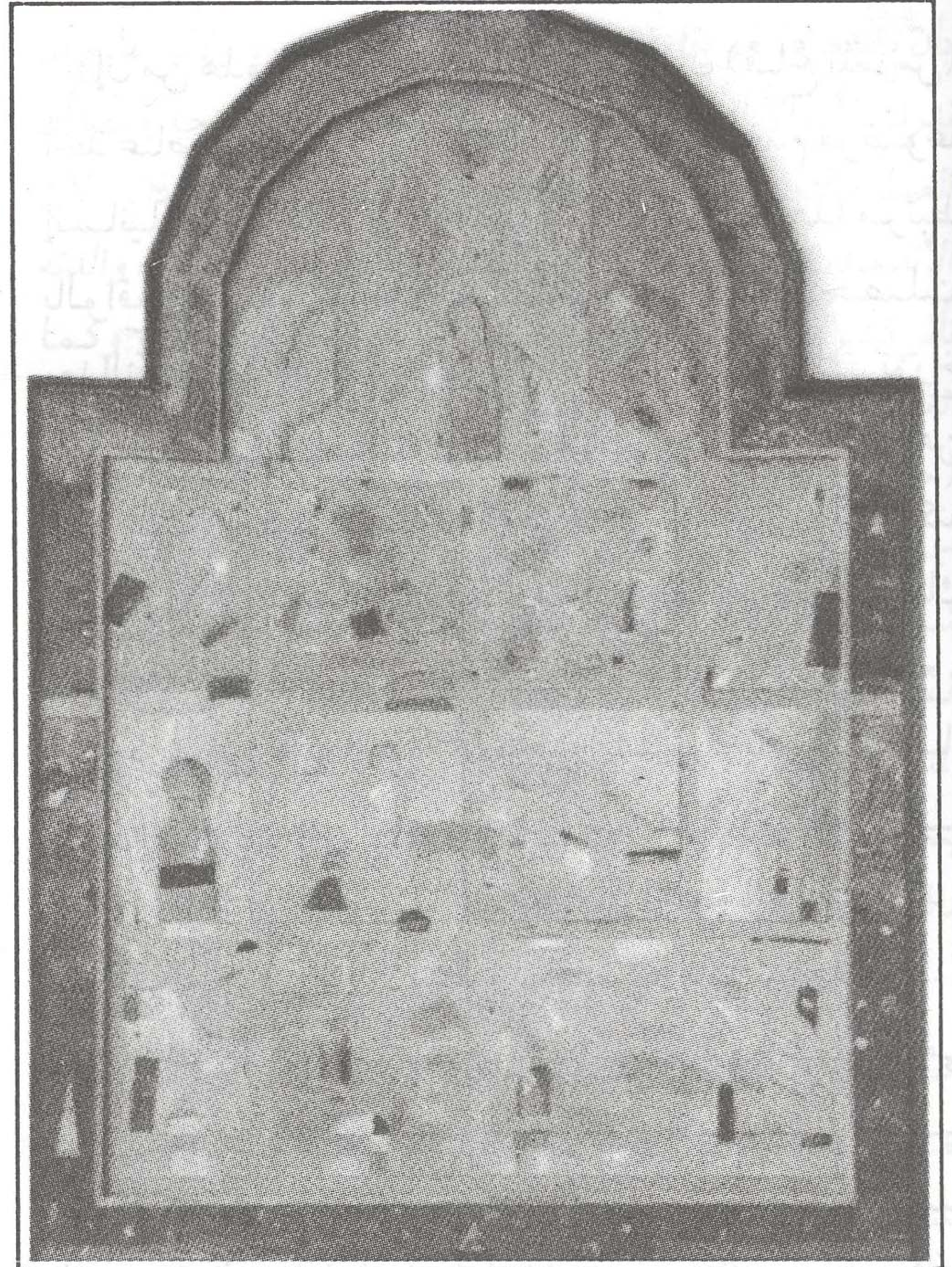
وقد تم ذلك باسلوبين اثنين: الأول: قيام الفنان الأوروبي المستشرق بتصوير المعالم الأثريّة والشعبية العربية، واعتمادها موضوعاً رئيساً للعديد من أعماله، وهذا الأمر، قام بتحريض الفنان العربي ولفت انتباهه، إلى جماليات هذه المعالم التي ما كانت تشد انتباهه قبل أن يراها في لوحات المستشرقين!!

وشيئاً فشيئاً، أخذ الفنان التشكيلي العربي، يبحث عن التمايز المطلوب، فاتجه في البداية، للمزاوجة بين التقنية الأوروبيّة والمضمون المحلي، أو مايمكن تسميته «التراث» الذي اختلفت نظرة الفنانين العرب اليه، فالبعض منهم، ضرب في التاريخ القديم للمنطقة التي يعيش فيها، محاولاً استلهامه وتأكيده على الجذور الأولى، والبعض الآخر، وجد في التاريخ الأقرب ضالته، فصوّر المحطات المضيئة فيه، والبعض الثالث اتجه إلى الحياة الأقرب، الحياة الشعبية، بموروثها الفني الأصيل والحي، فصوّر إنسانها

وبيئته ومظاهر حياته المختلفة، وهناك من لم يجهد نفسه بهذا الهم، فأخذ الاتجاهات، والموضوعات واللغة التشكيلية الأوروبيّة بقضها وقضيدها، ومن هنا ولدت ظاهرة (القرين) لبعض فنانينا العرب في الغرب، وبالتالي ظاهرة اغتراب الأثر الفني التشكيلي العربي المعاصر ف يئته وعن بيئته!!

• اليوم، تحاول تجارب فنيّة تشكيلية عربية كثيرة، إعلان الانتماء الصادق والواضح للبيئة وللموروث الشعبي، على اختلاف أشكاله ومعطياته، وذلك عبر جملة من المحاور والمفاصل نذكر منها:

• المحور الأول: وتجلى في «الحروفية» التي شكلت أحد الخيارات أمام الفنان العربي المعاصر، لتأكيد الهويّة المحلية في فنه الحديث، خاصة بعد أن وجد في الحرف العربي، قدرات تشكيلية وتعبيريّة مطواعة ومتفردة.



لوحة للفنان نزار صابور

• المحور الثاني: وتجلى في المنظر الطبيعي والأثري الخلوي أو مع الانسان، وقد شكل هذا الموضوع ميداناً رحباً أمام التشكيلي العربي ليعكس من خلال بيئته.

• المحور الثالث: تجلى في توجه التشكيلي العربي نحو العمارة القديمة، وخاصة منها «الشعبية» بنسيجها العمراني الفريد، ودلالاته ورموزه الجماليّة والفنيّة والاجتماعية والحضاريّة.

• المحور الرابع: وتمثله التجارب الفنيّة التي حاولت أن تجسد المحليّة من خلال التأكيد على المحطات المضيئة من تاريخنا القريب والبعيد، كتصوير المعارك الفاصلة، أو تصوير مجالس العلم والعلماء، ومجالس الخلفاء والأمراء، في عصر ازدهار الحضارة العربية وانتشارها، كما قام البعض من الفنانين العرب، باستلهام الأسطورة والحكاية الشعبية والأدب الشعبي عموماً، القديم منه والحديث. كما شكلّت الحياة الشعبية العربية، بتلاوينها المعمارية والانسانية ورموزها وموسيقاها وعاداتها وفنونها التطبيقية، وحرفها التقليدية، ومظاهرها المختلفة، شكلّت هذه الحياة، مادة غنية لبعض الفنانين العرب المأخوذين بهّم التأصيل ورغبة تحقيق المحلية في أعمالهم الفنية التشكيلية، بغية وضع حد لحيرة الانتماء التي تكرست وازدادت وطأتها عليه، في عصر العولمة الحالي، الذي ينظر إليه البعض، على أنه خطر داهم، لابد أن يهمش ثقافتنا العربية، وبالتالي فننا التشكيلي الحديث، غير أن موروثنا الحضاري، بعمقه الكبير، وشموليته، وأصالته، اذا ما أحسنا الحفاظ عليه، وجعلناه حياً متجذراً فينا، سيؤهلنا لأخذ مكاننا اللائق في حضارة القرن المقبل، رغم التحديات التي قد تحملها العولمة الينا، والتي يهولها البعض، ويُبسطها البعض الآخر، هي على كل حال، تحديات لابد من مواجهتها والتعامل معها بكل وعي ودرايّة بعيداً عن التشنج والتهويل وارتجال القرارات والمواقف.

❖ الأستاذ طارق الشريف :

«تجربة فاتح المدرس كنموذج..»

استطيع القول بأن الفنان الكبير (فاتح المدرس) استطاع أن يأخذ الكثير من العناصر المحلية من بلادنا ويكوّن منها لوحاته، ماهي المشكلة التي طرحها فاتح المدرس إذن؟!. كيف يكون الإنسان معاصراً ومرتبطاً ببلاده؟!، كيف يكون حديثاً وفي نفس الوقت يأخذ من بلده العناصر والأشكال، ويكوّن منها تكويناً جديداً..؟!

المنطلق كان وباعتقادي في الستينات عندما بدأ يرسم (فاتح) بعد عودته من إيطاليا ووجد نفسه أمام الإنسان القديم الذي يعيش في بلادنا، الموروث القديم الذاتي في بلادنا، رسم البيئة، الطبيعة، رسم الإنسان، أراد أن يعطي هذا الإنسان صيغة مختزلة، يصور الوجه، بعد أن يختزله بخطوط بسيطة، قد ازداد توغلاً في التراث القديم الآشوري في بلادنا، وارتباطاً وعلاقة بوجود الفلاحين في الريف، وهكذا عندما نشاهد لوحاته القديمة نحس بهذا التوازن في الوجوه الموجودة حالياً، ولكن كان عنده حسّ المأساة، وتأكد هذا الحس المأسوي كثيراً بعد نكسة حزيران (١٩٦٧)، فبدأ يرسم الموضوعات بحدّة، فظهرت الوحوش الفاسدة في لوحاته، لكنه أيضاً حتى يستطيع أن يربط بين فهمه وبين الواقع المحلي بدأ يوجد أشكالاً حديثة جداً، منها الطبيعة المقسمة إلي طبقات الأرض، كما في لوحة «الشهيد» الشهيرة، حيث رسم فيها خمسة شهداء في أرض واحدة، وكأنه يريد أن يقول أن هؤلاء الشهداء من هذه الأرض (عبر أزمانها) التي عبّر عنها بتلك التقسيمات الأفقية في اللوحة، فهذا استشهد منذ ألف عام، ولآخر قبل مئات السنين والثالث اليوم، وهكذا ربط بينها وجعل امرأة تستشهد، ليؤكد استمرارية هذا الفعل، وإن الشهادة شيء خالد في حياتنا، ولاتنتمي إلى مرحلة محددة، ولا إلى عصر معين، هي جزء من حياتنا لايمكن أن تنفصل عنها، فكل يوم يستشهد بطل، وكل شهيد يقدم لنا شيئاً، وحتى المرأة حين تقاوم تستشهد، وهي جزء من هذه



العملية، لكن الشيء البارز في هذه اللوحة، أن هناك وجه مقطوع، وهذا هو الشهيد الحقيقي الذي يموت في الحرب.

إن من هذه اللوحة يمكن أن نستنتج أن (فاتح المدرس) أخذ عناصره الكثيرة من بلادنا، طوعها، ليخدم موضوعاً إنسانياً موجوداً الآن، وأيضاً لنشعر بأن كل هذا مرتبط بالواقع الموجود عندنا، فقد تأثر بالحالة التي حصلت بعدالنكسة بما حدث فيها، وبالأحداث الجارية والتي تؤرخ لكل مرحلة من حياتنا، وأيضاً هناك عدة لوحات تبرهن على ذلك، ومنها (العشاء الأخير) التي تؤرخ لمرحلة، لكنه العشاء الأخير كما أراده (فاتح)، فنلاحظ الوجوه في تلك اللوحة، كيف هي تواجه مصيرها، تنتظر مأساة ستقع، وهو يريد من تلك الحالة أن يؤكد استمرارية تلك المأساة حتى اليوم، وليس القصد منها رسم حالة العشاء الأخير كما رأيناها في الماضي، إذن هناك المراجعة، وبالتحديد، الترقب المأساة، الذين ينتظرون المصير، ماذا سيحدث..؟ بهذه الحالة: *هذا الترقب هو كما لو أنه يقيم عمل درامي مأسوي، ولا يكتفي برسم اللوحة، هناك فواصل رئيسية في كل عمل قدمه الأستاذ فاتح المدرس، ومن أهم هذه الفواصل التي أراها، أنه أراد أن يخوض التجربة، لا أن*

يأخـذ ماهو مـوجـود عنده، أراد أن يقـتـحم، أن يجـدد، والاقتحام هذا يعتبر الثورة الحقيقية في تجربة (فاتح).

ماهي المشكلة من جديد؟! . ، (الالتزام) كيف يكون الإلتزام ويبقى (فاتح المدرس) ملتزماً ومحافظاً على أسلوبه . . . دون أن يتخلى عن تميزه من خصوصية ذاتية، وهذه مشكلة كل الفنانين الكبار، أن كل واحد منهم لا يريد أن يهرب من المشكلة، بل يريد أن يقتحمها، وحين يقتحم يصل إلى الحلول، وإذا لم يقتحم المشكلة لاتتم، ولا يكون هناك حلّ ولا يكون في مشكلة، بينما عند فاتح هنا يبرز الجانب التعبيري، كل لوحة مرتبطة به، والتعبير لحظة حدوث الواقعة، أو لحظة التأثير بأي حدث، وهذا مهم جداً، إذن فعل الفنان الرسم، ولحظة الانفعال تحضر الألوان تستدعي ذاكرته، وما هو في طفولته، وما هو موجود الآن، ولاتختلف في بعضها، فالعملية الابداعية عنده تكمن في هذه اللحظة التعبيرية التي تتجمع فيها كل الأشياء، وتسقط على اللوحة، وتتبدل شيئاً فشيئاً، حتى يصل من خلالها إلى قناعة بأن مايفعله، هو إقامة لوحة فنية بالمعنى الحقيقي، ولانستطيع أن ندرك الآن إلا إذا استعرضنا كل الأعمال لديه، لنجد فيها أن العملية التعبيرية هذه قد أخذت أحياناً قيمة كبيرة، لماذا؟ . لأن الانفعال كان قوياً، ولأن المشكلة هزته، فعندما توفيت والدته تأثر كثيراً، كما تأثر عندما حصل العدوان في حزيران، وكما انعكست كل هذه الأحداث (ثورة الحجارة في فلسطين) و (حرب لبنان) و (المقاومة) الخ، وغيرها من الأحداث التي جسدّها في لوحاته، وعلى طريقته، وكما رأها هو، وليس كما شاهدناها في الصور، وفي اللوحات الكلاسيكية والتقليدية، فقد جمع مابينها بما هو موجود عنده، وقمة التعبير عند (فاتح المدرس) هو أنه شخصية قوية ومتأثرة، ولكن الشخص القوي يتجاوز كل التأثيرات، عندما يقرر الرسم، ولا يريد أن يرسم إلا ماهو مقتنع به.

ولذلك نستطيع أن نقول وباختصار أن (فاتح) علم من اعلام الفن التشكيلي عندنا، علم استطاع أن يكوّن حداثة فنية خاصة به، ليس لها نظير عند غيره، ولايمكن لنا استغراب هذه الحداثة، ولايمكن أن نرى لها ارتباط بما عند قبله، مثل ارتباطها بالجبل والسهل وبالقرية والإنسان؟

❖ **الأستاذ سعد القاسم**: *الذي أدار الندوة، تحدث في بداية مداخلته حول تجربة الفنان السوري أبو صبحي التيناوي.. مظهراً أهمية ذلك الرسام الشعبي الفطري في أسلوبه، والذي رحل دون أن تثير لوحاته يومها اهتمام المثقفين والمهتمين بالفن التشكيلي. حتى أصبحت اليوم تباع بأسعار خيالية بعد أن أهتمت بها جهات أجنبية مقدرة أهميتها التعبيرية وقيمتها الجمالية من خلال عفوية خطوطها وصياغتها..*

«تجربة أبو صبحي التيناوي...

تحديات الفنان العربي المعاصر..»

في اواسط هذا القرن كان رسام فطري شعبي قد أحال دكاناً صغيراً يتوسط اسواق دمشق الشعبية، إلى محترف يمارس فيه رسم حكايا «عنترة وعبلة والزير» وسواها من السير الشعبية على الزجاج.

كان (أبو صبحي التيناوي) وهذا اسمه، يبدو كهاوٍ أكثر منه كصاحب حرفة، فكانت لوحاته تقتنى بأبخس الأسعار لتجد طريقها إلى جدران المقاهي الشعبية، ودكاكين وبيوت المولعين بقصص الحكواتي، ونادرة هي المرات التي أثارت تلك الرسوم المثقفين والمهتمين بالفن التشكيلي، واحداها يوم قام (حسن كمال) مدير جناح الفن الحديث في المتحف الوطني باقتناء مجموعة من هذه اللوحات لغاية ايداعها في المتحف، لكنه يفاجىء باعتراض شديد من المدير العام للمتحف يومذاك (عادل سليم عبد الحق) أحد أهم مدراء المتحف في سورية، الذي لم يتردد في وصف تلك اللوحات بأنها مهملات ليس أكثر، وبعد سنوات طويلة يتلقى الأستاذ (حسن كمال) اتصالاً من باريس وعلى الطرف الآخر رئيس عمله السابق الذي يرجوه بالحاح هذه المرة، أن يسعى لأدخال اللوحات ذاتها إلى المتحف، لكن رغبة «عبد الحق» لن تجد طريقها للتنفيذ، فما الذي حصل

بين هاتين الواقعتين؟! . . في ذلك الزمن الفاصل، زارت بعثة تلفزيونية أوروبية دمشق واستوقفها ذلك الرسام الشعبي العجوز الصامت ومحترفه الغريب، فأنجزت عنه فيلماً تلفزيونياً، سرعان ماتردد صداه إلى أن أقيم معرض لأعمال التيناوي في العاصمة الفرنسية، تصادف أنه افتتح وسط صخب أعلامي، في الوقت ذاته الذي كان مدير المتاحف السابق يقوم بزيارتها، وفي السنوات التالية وصل «التيناوي» إلى أقصى شرق آسيا، فأولت كتابات فنية اهتماماً بهذا الفنان الشعبي، بما لم ينل أي فنان تشكيلي سوري، أما في سورية ذاتها فقد انقلب موقف المثقفين رأساً على عقب، وبدلاً من نظرة الاستخفاف السابقة حل أعجاب لاحدود له، وشغلت رسوم التيناوي كامل صفحات تقويم سنوي، كما سارع كثيرون إلى أقتناء لوحات الرسام الشعبي، ولم يضيّع تجار (الانتيكا) الفرصة، فباعوا إلى المحليين وللزوار الأجانب لوحات زعموا أنها (أصلية) للتيناوي يفوق عددها أضعاف مارسمه الفنان طيلة حياته، وبطبيعة الحال باضعاف المبالغ الزهيدة التي كان يتقاضاها خلال حياته، كيف لا، فالتيناوي قد أضحى الآن فناناً عالمياً.

قد تصح الحكايا السابقة، مدخلاً للحديث عن ثنائية المحلية والعالمية في الفن التشكيلي، من خلال التجربة التشكيلية السورية، التي تتشابه في الكثير من جوانبها مع معظم التجارب التشكيلية العربية، والحديث هنا - بالتأكيد - ليس عن موقع تجربة التيناوي في سياق الحركة التشكيلية السورية، وإنما في تأسيس النظرة إلى هذه التجربة على أرضية اهتمام الآخرين بها، ففي أحد الجانبين من يتحدث عن قدرة الغرب على اكتشاف ابداعات عندنا نعجز عن اكتشافها، وفي الجانب الآخر من يتحدث، عن أن الغرب حين يسلط الضوء على التجارب الفنية الشعبية الفطرية أو البدائية، دون سواها أو على الأقل أكثر من سواها، فإنه يفعل هذا لتأكيد مقولة أن الشعوب المتخلفة لاتنتج إلا فناً متخلفاً.



لوحة للفنان خالد المزّ



لوحة للفنان عبد القادر أرناؤوط

وفي الحالين تبدو نتاجاتنا الفنية وكأنها تنتظر دائماً شهادات الاعتراف من الغرب لا للمرور إلى العالمية وإنما للمرور إلى مجتمعاتنا أساساً، وتحفل الذاكرة بالكثير من الحكايا التي تؤكد تلك الحقيقة، ففي السنوات الأخيرة من السبعينات، كانت دمشق تترقب معرض أحد الفنانين التشكيليين السوريين الكبار، وجاء الافتتاح كما كان متوقعاً له، احتفالية ثقافية تتدفق من أطرافها عبارات المديح والاعجاب، وبعد يوم واحد فقط شاعت في الأوساط الثقافية (حكايا) عن ديبلوماسي سابق له اهتمامات ثقافية اصطحب إلى المعرض ضيفاً وصفه بأنه أهم ناقد تشكيلي فرنسي، وتسترسل الحكايا لتقول أن هذا الناقد المزعوم ما أن خطى خطوة واحدة داخل المعرض حتى أبدى استنكاره لما يشاهد من لوحات وصفها بأنها ميتة، في حين أن الفن التشكيلي اليوم يضج بالحركة، ولهذا فهو لم يثني الخطوة الأولى معتبراً المعرض غير جدير بالمشاهدة، والمهم في الحكاية أن عدداً من المثقفين، وحتى الفنانين التشكيليين، قد بدلوا مواقفهم تجاه نتاجات الفنان، وتبنوا موقف الناقد الفرنسي دون أن يكلف واحد منهم نفسه حتى اليوم مجرد السؤال عن اسم هذا الناقد المجهول.

كما يمكن ايراد الكثير من (الحكايا) التي تصل إلى النتيجة ذاتها وخاصة حكايا الفنانين المغمورين الذين عادوا إلى بلادهم بجواز مرور إلى جمهورية الفن التشكيلي، مؤلف من لائحة بمعارض أقاموها في الدول الأجنبية، وكلمات مجاملة من نقاد أو صحفيين وحتى رؤساء بلديات لا ميزة لهم إلا أنهم أجانب.

وحيث أن الغرب - الأوروبي منه خاصة، يبدو قدوة وملهماً للفنون التشكيلية العربية المعاصرة، فإنه يصبح، مفهوماً مسعى كثير من التجارب التشكيلية العربية، للحصول على الاعتراف الغربي أو العالمي بها، غير أن الأمر ينسحب أيضاً على التجارب الموسسة على التراث المحلي سواء باستلهامه أو اعادة انتاجه، فهي بدورها تسعى إلى نيل الاعتراف ذاته رغم الأحاديث الفخورة التي لاتنتهي، عن انتمائها إلى الجذور الابداعية الأولى، ومهد الحضارة والفن، وهو يتيح الحديث عن استقطاب المراكز الحضارية لسواها، كما كان الأمر دائماً عبر التاريخ البشري، حتى لانحكي عن عقدة الخواجة، غيرأنه يتيح أيضاً الحديث عن القوة الاعلامية للمراكز الحضارية، وقد يكون هو بيت القصيد في المسألة بأكملها. فالفن التشكيلي، فن عالمي بحكم بنيته، مثله مثل الموسيقا والكثير من الفنون البصرية والسمعية، وهذا مايقود بالضرورة للتمييز بين العالمية والانتشار العالمي..

فالتجارب التشكيلية في معظم البلاد العربية، أن لم تكن جميعها تتحرك ضمن مساحة اجتماعية ضيقة قوامها، نخبة صغيرة العدد نسبياً من التشكيليين والمثقفين والذواقة، وهي خارج أطار هذه المساحة محاطة بالانكار والجهل وحتى الرفض لأسباب تضافرت في صياغتها عوامل تاريخية ودينية واجتماعية وتعليمية واعلامية، ولايخلو الأمر، حتى في اطار المساحة الاجتماعية الضيقة - من حسابات تقوم على المصالحة والتسوية، وعلى ماهو شائع دون اعتبار جاد لمسألة الحوار بين المبدع والمتلقي، أو بين العمل الابداعي والمشاهد، ذلك أن هذا الحوار ذاته يفتقد معظم مقوماته وأولها الثقافة الفنية، التي لم تتوفر لها فرص التكوّن في معظم الحلات.

فغموض المفاهيم الدينية حول الفن بالنسبة لكثيرين لعبت - وماتزال - دوراً مؤثراً، في تحفظ أوسع قطاعات المؤمنين تجاه الفنون التشكيلية باجناسها المختلفة، سواء أكان الأمر من باب الجهل أو الحيطة أو الحذر، وفي حين نجد مفكراً أسلامياً مرموقاً مثل الشيخ (محمد عبدو) يمتدح في مطلع هذا القرن الرسم والشعر، ونجد رجل دين جليل يحظى بالتقدير مثل (الشيخ الحسني) يقبل أن يرسم له، الفنان (توفيق طارق) صورة شخصية زيتية بالحجم الكامل، تسمع وتقرأ في نهايات القرن من يحكي عن تحريم الرسم، والتصوير، وعلى هذا الأساس فإن الأسرة بدورها، لم تجد نفسها معنية بالمسألة وبالتالي لن تستطيع أن تقوم بدور مفيد، في توجيه اهتمام أبنائها نحو تنمية الذوق

الفني والثقافة الفنية، وفي مراحل الدراسة التالية كانت دروس التربية الفنية في أحسن حالاتها دروساً لتنمية المهارات اليدوية، وفي حالات كثيرة لم تكن أكثر من بدائل احتياطية لدروس ينظر لها على أنها أكثر أهمية.

ولم يكن دور بعض المسلسلات التلفزيونية أفضل مما سبقها، وإنما على العكس من ذلك تماماً، كان دوراً مسيئاً للفن التشكيلي، حين قدمت تلك الأعمال الفنان التشكيلي بصورة مشوهة تدعو للسخرية أو الكراهية، وتنفي عنه أي فرصة لنيل الاحترام والتقدير الاجتماعي، وبقيت مهمة بناء العلاقة بين الفن التشكيلي والجمهور الواسع، الذي ينشده، ملقاة على صالات العرض وعدد غير كبير من الكتابات الجادة، القادرة على الوصول إلى الجمهور والبرامج التلفزيونية ضعيفة المشاهدة، وهذا مايبرر الحديث عن مساحة اجتماعية ضيقة للفن التشكيلي، فرواد المعارض الفنية يشكلون نسبة لاتكاد تذكر ليس بالنسبة لعدد السكان فحسب، وإنما حتى بالنسبة لعدد خريجي معاهد وكليات الفنون، وبالتالي عدد المشتغلين بالثقافة والمهتمين بها، ولايقدم حجم ماينشر عن هذه المعارض في وسائل الاعلام المختلفة أي دلالة إيجابية لأنه ببساطة وجه إلى من لايتابعه، وهو أساساً يتحدث عما لم يشاهده الجمهور، وما لن يشاهده.

في ظل هذه الظروف جميعاً وبدافع حرص الفنان على توسيع دائرة حضوره الثقافي والاجتماعي، يصبح السؤال الأساس هنا عن السبيل إلى بلوغ تلك العالمية، التي سرعان ماستصبح غاية حركة تشكيلية باكملها.

غير أن السؤال هنا إلى أي مدى تتلاقى، أحلام الانتشار العالمي (العالمية) مع غايات الحركة التشكيلية المحلية، ومع طموح الرواد الأوائل لهذه الحركة؟!! . مع دورها في بلدانها، راجياً التمييز هنا بين مفهوم الدور الثقافي الاجتماعي، ومفهوم الدور الدعائي، حيث أن الخلط بين هذين المفهومين كثيراً ما أدى إلى مشاكل اضافية للفن التشكيلي في بلادنا.



لوحة للفنان نعيم اسماعيل

❖ الناقد الأستاذ كمال الجويلي :

من جمهورية مصر العربية.

(مداخلة من الحضور)

«الهوية، والتراث، التاريخ والمعاصرة..»

أعرب الناقد العربي المصري (كمال الجويلي) عضو لجنة تحكيم بينالي المحبة الثالث، في مداخلته التي أعقبت كلمة الناقد (سعد القاسم)، عن سعادته بكافة الكلمات التي قيلت حول موضوع الندوة مؤكداً أن هذا الموضوع هو شغلنا الشاغل منذ البداية، شغل رواد الفن العربي المعاصر، بجميع أفكارهم، هو أيضاً شغل النقاد باستمرار وهو الهوية والتراث والتاريخ والمعاصرة.

وأضاف قائلاً: أذكر أنني دعيت في الدورة الأولى لبينالي المحبة إلى الحديث حول الفن العربي المعاصر، من خلال دراسة مقارنة، وهذا شغلنا كنقاد (منذ البداية) وحتى أجيال الرواد من النقاد أمثال الأستاذ الراحل (صدقي الجباخنجي) وزملاء أخرون في مصر، انشغلوا هم أيضاً بالموضوع، كما انشغل به المشاركون اليوم في الندوة.

الدراسة الاكاديمية التي بدأت في غالبية الأقطار العربية، كانت متقاربة، في سورية والعراق، ومصر، وفي المغرب العربي بأجمعه، والبعثات والدورات الأولى والرواد كل هذا معروف لنا جميعاً، لكن ما لاحظته من خلال محاولة لي للتعرف عل فن المغرب العربي، باعتبار كان هناك فترة كبيرة من عدم التقارب الثقافي بين المشرق العربي والمغرب العربي، مما دفعنا للشعور بضرورة هذا البحث والربط بين سائر الاتجاهات في الأقطار العربية.

نحن معايشون لشرقنا العربي، منذ البداية وبالتفصيل، أجيال من الفنانين والنقاد، لاحظت فيما بعد هذا الانقاطع بيننا وبين الثقافة المغاربية مما دفعهم لمحاولة البحث والاطلاع عليها في هذه الدول، فوجدوا أن هناك نوع من التوازي في المراحل المختلفة للفن العربي المعاصر في كل قطر.

وهكذا أخذ جيل الرواد من الأكادميين ثم الجيل الثاني، بالتأثير الشديد بأساتذتهم، فعندنا في القاهرة على سبيل المثال من جيل الرواد (أحمد صبري) ويوسف كامل، وراغب غياد) ومن الجيل الثاني (حسين بيكار) الذي كان ولاؤه الفكري والفني لجيل الأساتذة الذين علموه، وحتى اليوم، يرفع (حسين بيكار) يديه صباح كل يوم، داعياً لأستاذه (أحمد صبري) هذا نوع من الولاء للدراسة والتعلم والتثقف الفني.

بعد المراحل الأكاديمية، حدث نوع من التمرد، وقد لاحظت أن هذا التمرد موجود في جميع بلداننا في المشرق وفي المغرب الذي يبدو فيه أكثر وضوحاً.

وهذا التمرد بدأ من نهايات (الثلاثينات) ثم بدايات الأربعينات، بهدف التطوير والتطور والتخلص من الحرفية الأكاديمية، وقد جاء هذا التمرد بشكل فيه الكثير من الغضب، حيث انتهى الفنانون الشباب، الذين تمردوا على أكاديميتهم، إلى مدارس مختلفة، مرتبطة بالمذاهب التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين في الغرب، والتحموا بها كالسوريالية والتعبيرية والتكعيبية وغيرها.

هذا التمرد أحدث حركة وحيوية، وبشكل مواز، في كافة الأقطار العربية، بعد انقشاع غبار المعركة، معركة التمرد، بدأ الغموض ينقشع، وظهرت تيارات واضحة جدا، استمرت وتبلورت.

ما أريد استخلاصه هو، أن مسألة (الهوية) ومسألة التراث، ومسألة التوازن، كما قال الدكتور (شاهين) تكمن في عدم المبالغة في الاتجاهات، فعندما اتجه الرواد ومنهم (ناجي) إلى الأقصر، بزيارات دورية، لم يذهب إلى هناك ليستعيد، الشكل المصري القديم، ولكن ليدرس روح ومباديء وقوانين، ويتأمل ويتعلم، ومما أوصله إلى رؤية خاصة، بينما النحات (محمود مختار) عندما ذهب إلى (باريس) قالوا له: (اذهب إلى بلدك، عندكم الحضارة التي نأخذ نحن منها، اذهب إلى بلدك، ادرس تراثه) وعندما فعل ذلك، لم يستعر أو يحاكي بل بحث أيضاً في القوانين، وتأمل هذه القوانين، فنجد مثلا عنده ملامح استوعبها وشعر أنها في دمه وذاته، من روح «الفن المصري القديم»، لكن يبقى (محمود مختار)، المعاصر الذي استفاد من تجربته في الدراسة الأكاديمية في بلده والغرب، ثم عودته إلى التراث، ومن هنا يظهر كيف حقق «مختار» الحداثة والمعاصرة والتراث في أعماله، بدأ من الستينات



لوحة للفنان نصير شورى

والسبعينات، ذابت كل المدارس الفنية المعاصرة التي ولدت مع بداية القرن تقريباً، وانتهت إلى أن كل فنان أصبحت له بصمته الذاتية والخاصة التي تحمل خلفية مستوعبة من كل التراث العالمي والمحلي، وهذا الأمر يتوقف على ثقافة الفنان نفسه، فباعتقادي أن الفنانين إذا لم يكن لهم مايشبه الجناحين: الثقافة، والطاقة الإبداعية، والخبرة، يمكن أن يتوقفوا ويكرروا أنفسهم لأنهم لم يغذوا إبداعهم وطاقاتهم الإبداعية بالثقافة وبشكل يومي.

لقد انتهت في النصف الأول من القرن العشرين، المذاهب المعاصرة وظهورها المتتابع، وأصبح التوجه إلى استيعاب ان الفنان هذا، أشبه مايكون بجهاز استقبال أكثر حساسية من «الكمبيوتر» وكافة الوسائل التقنية الحديثة يجب أن يحمل هذه الحساسية على الاستقبال داخل فكره ووجدانه وكل فنان عميق الفكر، مستوعب لعصره، هو مدرسة في حد ذاته وكما قال (اندريه مالرو) التراث هرم يجب أن نبني فوقه، يجب أن نضيف إلى قمة الهرم لا أن ننقص أو نقلد أو نهدم الماضي، لا أن نتجاهله.

الماضي جسم بنيان كامل يجب أن يعلو باستمرار، ودورنا جميعاً فنانين ونقاد، أن نرفع هذا البناء لأن القادمين يجب أن يلمسوا أننا أضفنا شيئاً إليه!!

«قبل النهاية»

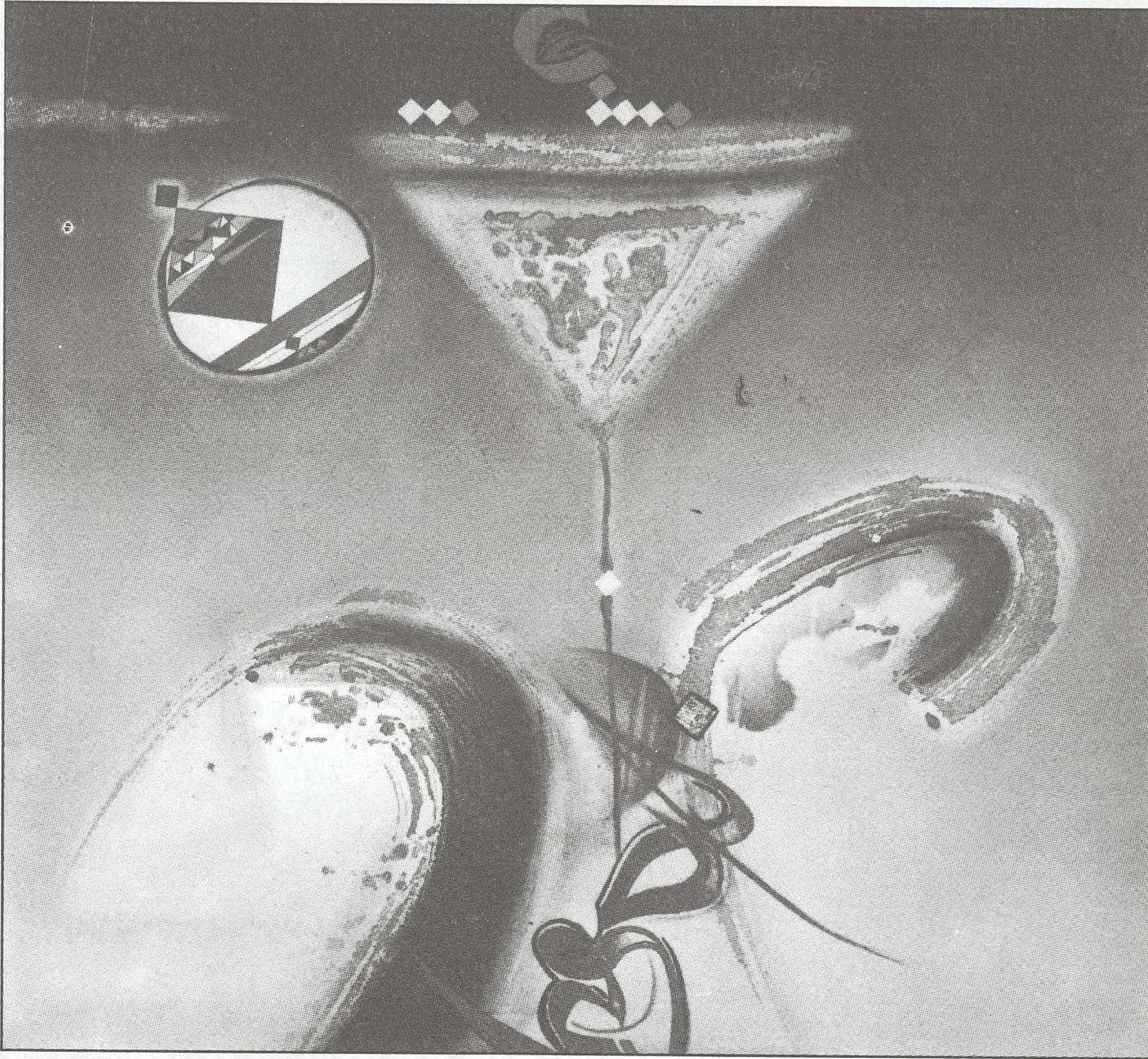
وبانتهاء الندوة قدم عدد من النقاد والمهتمين بالفن التشكيلي مداخلات هامة حول قضايا مختلفة بالاضافة لما يدور حول العنوان الأساسي.

«الفن التشكيلي بين المحلية والعالمية». كان من أهمها مداخلة الأستاذ حسن عثمان رئيس الوفد المصري، والشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد والسيدة هدى الزين، والفنانة ديما رعد رئيسة الوفد اللبناني، والناقد عبد الله أبو راشد بالاضافة لعدد من الحضور كانت جميعها مفيدة للموضوع، أغنته واغتنت به.

سعيد الطه...

من التعبيرية إلى التجريد الصوفي

❖ طاهر البني



الحديث عن الفنان سعيد الطه هو حديث عن جيل من الفنانين الذين تبلورت عندهم معالم اللوحة الفنية السورية الحديثة بمعظم مفاهيمها التشكيلية والفكرية.. هذا الجيل الذي اختزل تجارب أسلافه وطموحاتهم في ابتداع الصورة الفنية المحلية المعاصرة متجاوزاً في ذلك المفاهيم التقليدية المستوردة من الغرب، ومنطلقاً في بحثه عن الصيغ التشكيلية الحديثة التي تتجسد فيها القيم الحضارية العربية والمحلية عبر لغة متطورة، وأدوات معاصرة.

فسعيد الطه ابن مرحلة هامة من مراحل الحركة التشكيلية السورية التي افتتحت فيها مراكز الفنون التشكيلية لرعاية المواهب الشابة في مطلع الستينات، وتوفرت فيها نخبة جيدة من مدرسي مادة الفنون في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وشهدت غزارة في المعارض المحلية والعالمية الوافدة، مما ترك أثره البعيد في نضوج تجربة هذا الفنان وغيره من أقرانه ومعاصريه.

وإذا كان للبيئة التي نشأ فيها الفنان أثرها الكبير في

تجربته وإبداعه فإن سعيداً ولد في بيئة عريقة من أحياء حلب القديمة عام (١٩٥١) وكانت محلة (قلعة الشريف) مسرحاً لطفولته وأحلامه، وقد تحدث سعيد عن تلك المرحلة من طفولته وصباه بقوله:

«كنا نسكن في دار عربية في منطقة قديمة جداً من حلب (قلعة الشريف) وكانت جدران هذه الدار العالية هي مرصدي الذي أتابع منه تلك الدهشة من السماء.. أذكر أنني كنت مندهشاً في ذلك الأزرق العالي (السماء) في الشتاء خاصة، كان البرق والرعد يؤرقانني، فلا يجعلاني أنام.. في النهار كان يحلو لي أن ألعب بالماء والتراب وصنع البرك أو المزاريب وكنت أعاقب من قبل أهلي مساء بأن آكل علقة.. إلا أنني لم أكن أتوب وفي بعض الأحيان كنت أحضر الحوّار من منطقة قريبة لأصنع جرناً منه»(١).

فالمظاهر الطبيعية الخارقة أو البسيطة كانت تثير فيه الدهشة والتساؤل، وتدفعه للتعامل مع مفرداتها الصغيرة، وتحرضه على البحث في مكنوناتها وأسرارها، فكان لذلك أثره في دقة ملاحظته ورهافة مشاعره، مما أشعل في روحه حب الاكتشاف والمغامرة فتنامت لديه نوازع الابتكار والإبداع.

وحين دخل المدرسة الابتدائية استيقظت في روحه موهبة الرسم فكان يعكف على رسم ما يحيط به من أشياء وأدوات، وكان يبدع في الرسوم المدرسية التي تطلب منه أو من أخيه وزملائه الذين يدرسون معه في الصف نفسه، وتوجهت أنظار أساتذته ورفاقه نحو موهبته المبكرة، وراحوا يطلقون عليه (رسام المدرسة).

وفي المدرسة تعرف الفنان الصغير على مادة الجص، فراح يشكل منها نماذج من الأشكال الحيوانية والآدمية التي تكشف عن قدراته وبراعته وكان ينفق عليها وعلى أوراقه وألوانه كل ما يدخره من قروش.

ومع مرور الأيام بدأت مدارك الفنان الصغير تتسع، وأخذ يتعرف على محيط أوسع من حارته، وبات في مقدوره أن يتجول في الأحياء المحيطة، ويتعرف على معالم جديدة من مدينته العريقة، وهو إذ يصف ذلك يقول:

«أعتز كثيراً بأنني ولدت في أقدم مدينة في العالم، ما زالت حاضرة تمارس الحياة، مازالت قلعتها الشهيرة تدهشني، إنها أعظم قلاع العالم وأكملها.. كنت في أيام الاحتفالات أركض حافياً من حارتي القديمة القريبة من القلعة لأتفرج على دق الطبل والرقص الشعبي ومرور الكشافة بالمشاعل والأعلام، ثم أعود مطرقاً أفكر فيما حدث وأتخيل نفسي حاملاً المشاعل أمام القلعة، فأكبر، وتكبر معي حلب. كنت معجباً جداً بالنقش الحجري على أبواب وشبابيك الدور وزخارف السجاد والمحاريب، وقبب المساجد، مازال هذا الحب والعشق لحلب يقيمان حواراً في داخلي حتى الآن»(٢).

لقد ساهمت الحارة الشعبية العريقة التي عاش فيها سعيد في فتح نوافذ المعرفة بعالم الأشكال والألوان، وجاءت مرحلة دراسته الإعدادية والثانوية لتتيح له فرصة الرسم والتصوير أمام مدرس التربية الفنية (الفنان وجيه ستوت) الذي كان قد تخرج حديثاً من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وتوطدت العلاقة بين التلميذ ومدرّسه الذي لمس لديه الموهبة الحقيقية في الرسم والتلوين، فعكف على تنمية هذه الموهبة من خلال الإرشادات والتوجيهات التي أفاد منها سعيد قبل دخوله مركز فتحي محمد للفنون التشكيلية في منتصف الستينات، حيث التقى عدداً من أقرانه الهواة الذين أدهشتهم الأعمال النحتية والتصويرية للفنان الراحل

فتحي محمد قباوة، والتي شكلت نبراساً أكاديمياً جيداً لسعيد ورفاقه الهواة الذين أخذوا ينشطون في محاكاتها والإفادة منها إلى جانب الثقافة الفنية التي كان يلقيها على الطلبة كل من الأستاذين نبيه قطاية وإسماعيل حسني، والتي كانت تفتح آفاق العمل الفني أمام عيون الطلبة عبر عروض مصورة لأبرز نتاجات الفن العالمي.

لقد كانت مرحلة الدراسة في هذه الأكاديمية الصغيرة تشكل زاداً غنياً لأمثال سعيد الذين رفدوا الحركة التشكيلية بنتاجهم الواعد قبل ولوجهم أكاديميات الفنون، وكان سعيد يساهم في معظم المعارض الفنية التي كانت تقيمها وزارة الثقافة لطلبة مراكز الفنون وكانت أعماله تلقى كل التقدير والاستحسان، وراح يساهم في معرضي الربيع والقطن وغيرها من المعارض الجماعية.

وحين أقامت ثانوية هنانو معرضها السنوي في صالة المتحف الوطني بحلب عام (١٩٦٨) كانت أعمال سعيد تتبوأ مكانة متقدمة بين أعمال زملائه المشاركين أمثال جليدان الجاسم ومروان ريحاوي.

وما إن حصل سعيد على الثانوية العامة حتى سافر إلى دمشق للدراسة في كلية الفنون الجميلة، رغم ضيق الظروف المادية وصعوبة العيش في العاصمة بمعونة بسيطة جداً من والده الذي ينفق على أسرته الكبيرة(٣).

وهناك في العاصمة عاش سعيد حالة التشرد والفاقة، يعاني مشكلة الإقامة والسكن، وكثيراً ما كان يلجأ إلى بيوت بعض أصدقائه وأقاربه ممن كانوا يؤدون خدمة العلم في دمشق، وكان يتردد على مرسم الفنان فاتح المدرس والنحات سعيد مخلوف، يستأنس بمجالستهم والاستماع لأحاديثهم الثقافة والفنية مع روادهم من الفنانين والمثقفين، ويتتبع عن كثب إبداعاتهم وأعمالهم الفنية، ولعلنا لا نتجنب الصواب إذا قلنا إن سبعين بالمئة من وقته في السنتين الأولى والثانية من دراسته الجامعية كان يمضيه لدى هذين الفنانين.



كان سعيد صلباً في مواجهة تلك الظروف، وجلوداً في تحمل الجوع والتقشف في الوقت الذي لم يأل جهداً في متابعة دراسته والبحث عن أسلوب جديد يركن إليه في رسمه وتصويره، وكان يلتقي عدداً من رفاقه الفنانين الشباب أمثال يوسف عبدلكي وزياد دلول ونذير

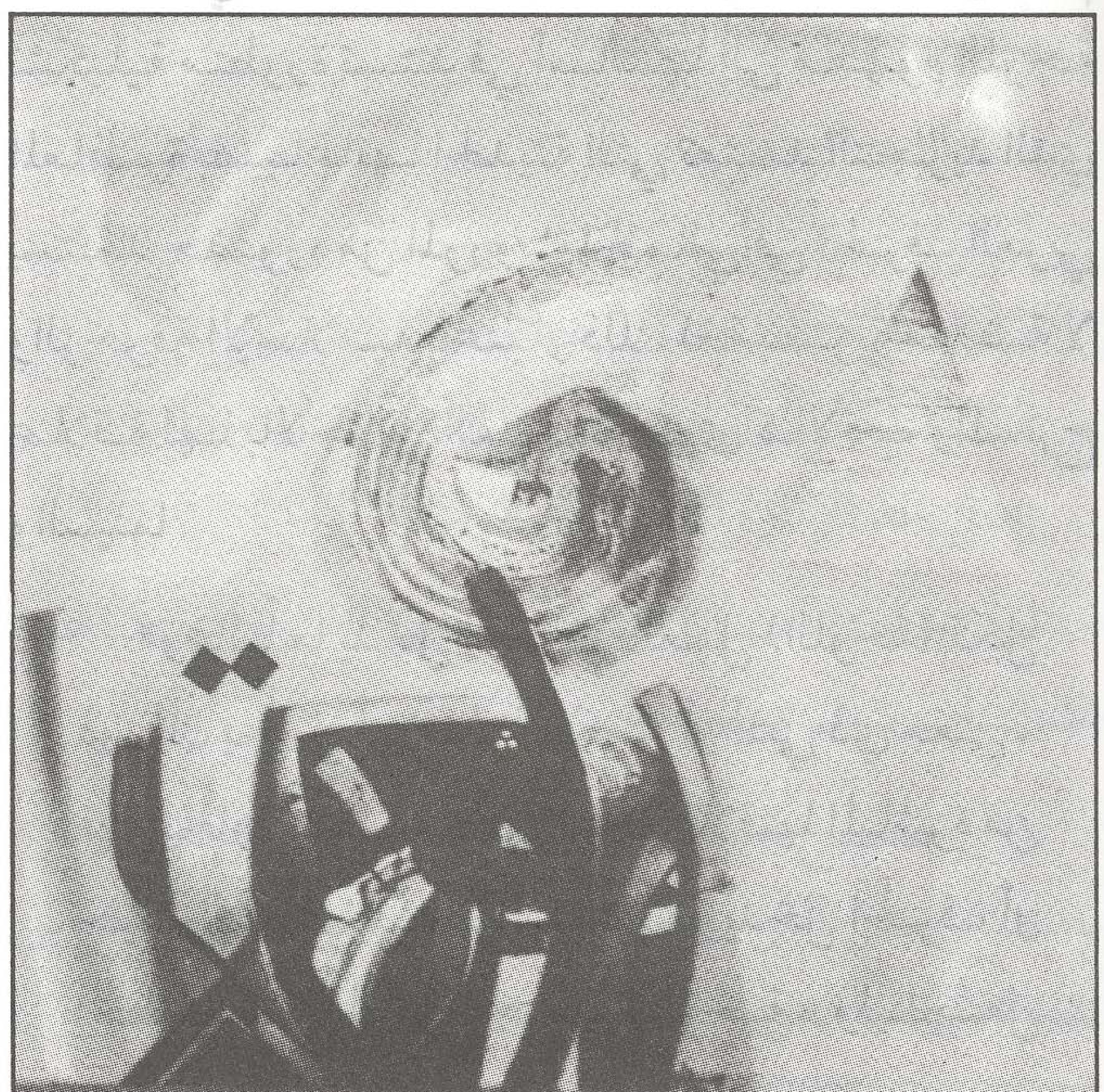
إسماعيل، وقد تعرّف الأخير بسعيد وضمّه إلى جمعية أصدقاء الفن بدمشق، وراح يشاركهم في معارضهم الجماعية، بعد أن اتخذ له مرسماً جميلاً في حي المهاجرين بالقرب من السفارة الكويتية، وأخذ يستقبل فيه عدداً من رفاقه الفنانين والأدباء وبعض زملائه الهواة الذين وفدوا من حلب للدراسة في كلية الفنون بدمشق، وأقاموا عنده فترات طويلة.

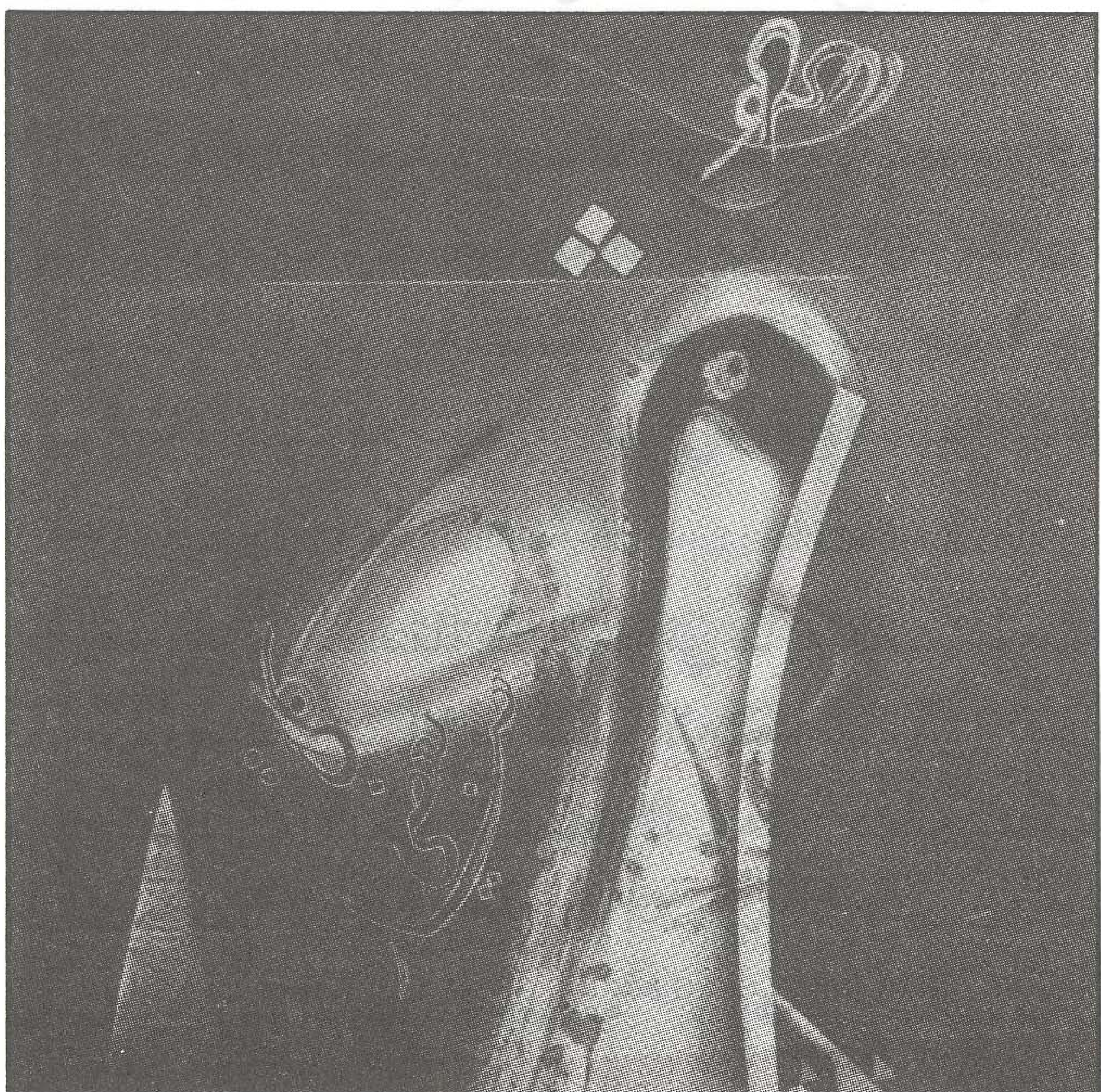
لم يكن الفقر وسوء الأحوال المادية يضعف من عزيمة سعيد الذي كان يقتات بالقليل ويرسم الكثير. لقد كانت حياته في ذلك المرسم أشبه بحياة راهب نذر نفسه لفنه، وعزف عن كل المباهج التي لايستطيع النيل منها، وبذلك استطاع أن يقيم له أول معرض مع زميله الفنان يوسف عبدلكي في المركز الثقافي السوفييتي عام (١٩٧٣).

وفي تلك الأثناء تتوفر لسعيد فرصة العمل في إحدى المجلات كرسام للموتيف الصحفي، وتتاح له المناسبة للزواج، ومن ثم ليحضر زوجته إلى دمشق، ويقيم معها في بيت بسيط في منطقة شعبية بحي باب توما، ويتابع دراسته وعمله الصحفي حتى يتقدم بمشروع تخرجه سنة (١٩٧٧) وينال إجازته في فن الحفر على يد الأستاذ الفنان غياث الأخرس بدرجة امتياز.

لقد اختار سعيد فن الحفر لكونه لغة فنية متميزة تتناسب مع رهافة مشاعره وطموحاته في التصوير المعاصر الذي يعتمد تقنيات صعبة تفضي إلى تأثيرات بصرية متنوعة تخدم قدراته التعبيرية التي كانت تشكل لديه هاجساً كبيراً، ولعل رياح الثقافة الاشتراكية التي كانت تحيط بمعظم المثقفين والفنانين آنذاك تركت بعض الأثر في التكوين الفكري والمعرفي لدى سعيد، بيد أن مشاعر الغربة الذاتية التي كانت تعتريه جعلته يميل في سلوكه الشخصي والفني نحو التيارات الوجودية الوافدة من الغرب، فانعكس ذلك في نتاجه الغرافيكي متمثلاً بمجموعة من الأعمال التي جسد فيها فكرة الغربة والحصار، والضغوط الفكرية والمادية التي تفرزها الحياة الاجتماعية الصعبة، وجاءت شخوصه بأشكالها المرعبة لتترجم مواقفه إزاء عدد من القضايا الإنسانية التي تظهر عذابات الإنسان وخوفه.

ولم يقتصر سعيد في معالجته لمثل هذه الأعمال على مادة الحفر، بل لجأ إلى التصوير الزيتي، مستعيناً بالقيم





اللونية المختلفة على تجسيد مشاعره المضطربة وأفكاره القلقة.

وبذلك يكون سعيد واحداً من أبرز الفنانين السوريين الذين أكدوا مفهوم التعبيرية في أعمالهم معتمدين على الدفقات الشعورية الحادة والسريعة التي تواجه المتلقي بكثير من الجرأة والوضوح، مبتعدين عن القيم الجمالية والتعبيرية التقليدية.

ويقيم سعيد معرضاً فردياً في المركز الثقافي العربي بدمشق عام (١٩٧٩)، يضم حصيلة تجارية الحفرية والزيتية التي تلتقي بتجارب عدد من التعبيريين السوريين الذين أفادوا من التعبيرية الألمانية أمثال مروان قصاب باشي وسعد يكن. وفي مطلع الثمانينات يعود سعيد إلى حلب بعد أداء خدمة العلم ليعمل مدرساً لمادة الحفر والتصوير في مركز فتحي محمد ومعهد إعداد المدرسين بحلب ويتابع نشاطه الفني من خلال المعارض الجماعية المتوالية، وسرعان ما تستقر أوضاعه الاجتماعية، وتهدأ نفسه القلقة، وتتحول همومه الذاتية إلى هموم جماعية، من خلال إدراك جديد لطبيعة الحياة، وعلاقة الإنسان بالكائنات والكون، وترسخ لديه قيم إنسانية واعية لا تقتصر على حدود الرؤية البصرية، بل تتعداها إلى آفاق البصيرة الشاملة.

وأخذ سعيد يستعيد ذاكرته الأولى التي شكلتها طفولته ويفاعته وبدأت شخوصه المعذبة تختفي وتبرز مكانها مجموعة من الرموز والدلالات التجريدية عبر صياغات لونية أنيقة، كانت ملامح الخط العربي ومفرداته تتبوأ مكانة واضحة فيها.

وقد تكون هذه النقلة المفاجئة في نتاج سعيد موضع تعجب واستغراب إلا أن المتتبع لاهتمامات هذا الفنان وسلوكه يدرك الأبعاد الخفية لنقلته هذه. فسعيد منذ طفولته يحمل عشقاً كبيراً للقيم الجمالية والروحية المتمثلة في بيئته العربية الإسلامية العريقة[٤]، وهو إلى جانب ذلك متتبع ماهر لكل الإنتاج الفني العربي والعالمي الذي ينهل من التراث العربي والإسلامي، فلا غرابة أن نجده يكنّ كل التقدير للتجارب الفنية التي أفادت من هذا التراث في عدد من البلاد العربية كالعراق ولبنان والمغرب، والتي وجد فيها متنفساً حقيقياً لهواجسه التشكيلية والروحية.

ومن هنا فإن تحوله هذا جاء نتيجة موقف شجاع مع ذاته التي ترفض الانقياد وراء الصرعات التشكيلية الغربية والخضوع لمفاهيمها المهيمنة، وأخذ يتطلع إلى الصيغة التي تكفل له عكس مفاهيمه الوليدة في ذاته والنابعة من جذوره دونما وجل أو تردد.

وإذا كانت التجارب السابقة التي أفادت من الخط العربي قد طرحت رؤى متعددة رغم نهلها من مورد واحد فإن تجاربه الجديدة لم تقتصر على هذا المورد بل ضمت إليه جداول جديدة تربط الشرق بالكون، وتجمع الفرد إلى الكل، عبر مفردات حروفية وأشكال تجريدية ورموز مستمدة من الرقش العربي تغمرها مساحات لونية صافية وأجواء سامية بمداخلات غرافيكية غنية.

إن أعمال سعيد الطه في معرضه الذي أقامه عام (١٩٨٣) في صالة إيبلا بمدينة حلب تكشف عن قيم تشكيلية متطورة تستند في أساسها إلى مفهوم اللوحة المعاصرة بصياغاتها الحديثة التي تعتمد التجريد الذي يستمد حضوره من الموروث الجمالي في الحرف العربي والزخرفة الإسلامية باعتبار ذلك لغة بصرية محضة لا علاقة لها بالأجناس الفنية الأخرى كالأدب والمسرح والسينما.

«وغالباً ما يدخل الخط في العمل (اللوحة) ككل دون أن يحمل أي مدلول فكري أو أدبي ذي معنى، فهو يحاور البصر، لأن اللوحة علاقتها المباشرة من حيث الشكل بالبصر أساساً، ويدخل الحرف أو الخط أحياناً ليكوّن جسم اللوحة، وليجعل

جمالياتها في الحالة تحاور البصر كمشهد خارجي، كما يدخل الخط ليكوّن روح اللوحة أحياناً وعلى أبعاد ومستويات مختلفة»(٥).

ويرى سعيد أن للوحته ثلاثة أبعاد: مكاني، وروحاني، وزماني:

«البعد المكاني، ويكون للخط دور رئيسي في حجم اللوحة أو شكلها، فهو المفردة التي تحاور العين أولاً، ويكون بناؤها العضوي من خلال الحوار والعلاقات الحروفية أو الخطية في اللوحة».

«البعد الروحي، أحياناً يدخل الخط أو الحرف محملاً بدلالة أو معنى من خلال علاقته بالحالة الداخلية إلى جانب مفردات رمزية وأشكال أخرى وعلاقتها باللون تكمل هذا المشهد».

«البعد الزماني، ويكون للحرف تاريخياً كأشكال مدلولات ذات أبعاد تاريخية وجمالية وفنية، وغالباً ما يدخل هذا البعد في علاقة توافقية وتكاملية بين البعد المكاني والبعد الروحي للحروف، وغالباً ما يصل حد الإثارة المختزلة أو الرمز»(٦).



لقد جاءت أعمال سعيد الطه في الفترة الممتدة عبر الثمانينات تتسم بمجموعة من الخصائص من أبرزها:

١- إخضاع اللوحة بصورة عامة إلى شكل المربع، باستثناء بعض اللوحات المتطاولة عمودياً، وتنتهي بأقواس تشبه الأبواب العربية.

٢- الاعتماد على مجموعة من الحروف العربية المبعثرة أو المترابطة مع بعضها ضمن منظومات جمالية كالطغراء وغيرها من مسالك خط الثلث الذي كان الفنان يكثر من استخدامه إلى جانب الخط النيسابوري، والكوفي.

٣- إدخال بعض العناصر الزخرفية الشرقية بصورة عفوية، تؤلف بمجموعها تشكيلاً فنياً حراً يصعد نحو أفق اللوحة أو ينحدر نحو قاعها.

٤- إحاطة الحروف والأشكال بمساحات لونية داكنة بمعالجة غرافيكية موحية تكون بمثابة أرضية تحتضن كامل الأشكال وتبرز قيمتها وتؤكد حضورها الجمالي والمعنوي.

٥- إقامة توازن ضوئي بين الأشكال ذات الألوان الحارة والأرضية القائمة التي تعتمد (الأسود والرمادي والأخضر الداكن) بتدريجات مختلفة.

٦- إضفاء المناخات الروحية المدهشة من خلال الحوار الهرموني للأشكال والألوان، التي تحمل المشاهد إلى عوالم جديدة غير مألوفة في أرض الواقع وإكسابها مسحة صوفية غنية.

٧- الاستعانة ببعض المفردات والعناصر المادية كالأحجار الكريمة والخرزات ومسكات الأبواب الشرقية للتأكيد على الحلول الجمالية المرتبطة بالبيئة الشرقية والإسلامية.

٨- التأكيد على بعض المفردات الشكلية التي تشمل ملامح من الفضاء الكوني المرتبطة برموز عربية وإسلامية كالهلال المفتوح والنقطة المربعة والمثلث وغير ذلك مما نجده في المطرزات الشرقية والمحلية.

إن مجموعة هذه الخصائص جعلت لوحة الفنان تؤكد هويتها وحضورها في النتاج الفني للوحة الحروفية في الساحة التشكيلية السورية والعربية. وهي في كل الحالات لوحة متميزة عن مثيلاتها التي تمضي في ذات النهج الذي يعتمد الحرف العربي كمادة أساسية في التكوين الفني والخلق الإبداعي.

وفي عام(١٩٨٩) أقام سعيد معرضاً في صالة بلاد الشام بمدينة حلب ونقله إلى دمشق عام (١٩٩٠).

وجاءت أعمال هذا المعرض استمراراً لتجربته الحروفية السابقة بيد أنها تمتاز هنا بمناخات لونية جديدة، ورهافة لغوية خاصة، فالمساحات اللونية الداكنة تضاءلت في محيط اللوحة، وباتت تتمركز في بؤر صغيرة إلى جوار ومضات لونية مضيئة تشف عن حساسية كبيرة وسط مساحات من الألوان الصفراء المتدرجة في مناخ هرموني أخاذ، يوظف هذا اللون الخطير لصالح الإضاءة الروحية النقية.

لقد غمر الفنان لوحته بالضياء، وكثف من مفرداته الحروفية ورموزه الشكلية المستمدة من مفردات الزخرفة العربية، وبات المشاهد يستمع إلى همسات لونية ناعمة، وأناشيد صوفية عذبة، لقد تحولت اللوحة عند سعيد الطه إلى موشح مطرز بالوجد الإنساني النبيل الذي يسري إلى نفس المشاهد ليفرش أزهار السعادة والحبور.

إن هذا الفهم الجديد للوحة صدر عن استيعاب متطور لعلاقة الفنان بمحيطه، وبالقضايا الكلية للعلاقات القائمة بين الإنسان والكون وبين الحياة والموت، لأن سعيداً يرى:

«أن الحياة في أهم صورها وأشكالها جمال، وهي بالطبع ذات لون كتركيب فيزيائي لعناصرها، وللتعبير عن أهم هذه الصور والأشكال كحالات إنسانية فاعلة ومتفاعلة مع الحياة بالمعنى العام. إن التعبير يكون باللون، ثم إن للأسلوب والمضمون دوراً في توظيف اللون كتعبير عن كل الحالات والرؤى لخلق معادل موضوعي فاعل تجاه الحياة والعالم بشكل جميل»(٧).

ويرى سعيد أيضاً أن:

«كل الخلايا الحية المبدعة فوق سطح هذا الكوكب تعبر بصورة أو بأخرى عن الحياة نفسها ابتداء من الأقنوم الأول (الحياة) الذي كان به البدء، وانتهاء (بالموت) التجدد والاستمرار.

وكل المعاني بين هذين الأقنومين كالحب والولادة والعدم والخلق وغيرها هي المحاور التي تشكل أهم اللغات في التعبير عنها بشكل واضح كموضوع لهذه المضامين»(٨).

ويربط سعيد بين رؤياه لهذه العلاقات الكونية وبين إنتاجه الإبداعي:

«فالتعبير سيكون أشمل من وجهة نظر خاصة في تفسير هذا العالم، فهي عودة للتراث كلغة عبّر عنها أجدادنا خلال التاريخ، ابتداء من الأسطورة والفكر



كرؤية وطريقة تفسير للخلق والعالم ثم للفن العربي والإسلامي وانتهاء بأبسط ما أبدعه أجدادنا من فنون، إنها كلمتنا في لغة أقدر على التعبير بواسطتها، هذا العشق يصل حد التصوف في الفعل والممارسة، إنه تصوف مواجهة بالفعل لكل مفهوم سلبي عدمي»(٩).

ولعل المعرض الذي أقامه سعيد في مطلع تشرين الثاني من عام (١٩٩٥) في صالة بلاد الشام بمدينة حلب، يؤكد إيمان هذا الفنان بأهمية دوره في إبداع الصورة الحديثة للوحة الفنية التي تستمد قيمتها الإبداعية من ثقافته المرتبطة بالبيئة العربية والملامح الكونية، وكأنه يريد صياغة طابع يلخص فيه المسار الحضاري لتلك البقعة الأرضية التي يعيش فوقها، بلغة تتصل بكل المخلوقات الكونية التي تعيش في كوكبنا وغيره من الكواكب.

ولعل هذا الطموح يكون ذا مشروعية إذا علمنا أن سعيداً على صلة وثيقة بالثقافة الكونية والفلكية، وبكتابات المتصوفين أمثال (محيي الدين بن عربي، والحلاج، والنفري، والسهروردي، والشيرازي وغيرهم) ممن تركوا أثراً كبيراً في تكوين الرؤى المشرقة لدى الفنان.

وإذا كانت الصياغة اللونية جاءت لتؤكد حضورها أكثر في أعمال هذا المعرض فذلك مرده إلى اعتماد الفنان عليها كأداة فاعلة في خلق الأجواء والمناخات التي يود اكتشافها وعرضها أمام عيون المشاهدين لأعماله.

فاللون لدى سعيد الطه:

«لا يرمز إلى دلالات ومفاهيم وضعية خارجية كالألوان التي في المفاهيم الكلاسيكية التي ترمز إلى الحلم والطهارة والحرارة والخصب وغير ذلك من المفاهيم.

إن اللون -عنده- هو نتاج لحالة داخلية ونفسية، إنه



تفصيل من لوحة للفنان (سعيد الطه)

معنى مجرد من كل الاحتمالات، وغالباً ما يبرز الأبيض من العتمة ليؤكد وجوده بحد ذاته، ربما يكون خلاصاً داخلياً أو ضياء روحياً أو انعتاقاً إلى اللامتناهي»[١٠].

وقد يلمح المشاهد بعض الحروف العربية التي تكوّن كلمة أو بعض كلمة في لوحة الفنان إلا هذا الحضور للحروف ليس مرهوناً بدلالة واضحة سوى التأكيد على هوية اللوحة وانتمائها وإضفاء الطابع القومي عليها والاستعانة بالقيمة الجمالية والتشكيلية التي يبرزها خط الثلث الذي يعتبر الأكثر بهاء وتألقاً بين الخطوط العربية.

أما بقية المفردات فقد تحولت إلى أطياف هيولية تسبح في لّجة الزرقة الرمادية تكتنفها بقع حمراء وصفراء، ومنظومات من الرقش العربي تبدو وكأنها شفرات ورسائل بصرية تلخص مفاهيم إنسانية وحضارية مختلفة.

وبذلك نكون أمام أعمال إبداعية لا تدعونا للبحث عن مرادفات مرئية، وقرائن مماثلة في الحياة المنظورة، بل تحملنا على الولوج في عوالم جديدة ذات علاقات حميمية مع النفس البشرية والخيال الإنساني الرفيع.

إن تجارب سعيد الطه بمجملها تودع في أنفسنا الثقة بمستقبل المسيرة التشكيلية السورية والعربية، لأنها تجارب جادة، تقوم



تفصيل آخر

على البحث الدائم والهاجس اليومي المقرون بثقافة بصرية وفكرية مستمرة ودؤوبة، تؤهلها للوقوف بجدارة إلى جانب البحوث التشكيلية المتقدمة في عالمنا المعاصر.

* * *

الحواشي:

١- من حوار أجراه لقمان ديركي مع الفنان سعيد الطه في صحيفة تشرين عام (١٩٨٩).

٢- المرجع السابق.

٣- أذكر أني التقيت والد سعيد في شارع بارون بحلب في بجر عام (١٩٧٢) وسألته عن سعيد ودراسته في دمشق وعن النفقات التي يرسلها له، فذكر لي أنه لا طاقة له في إرسال أكثر من أربعين ليرة سورية في الشهر، وحقيقة فقد كان سعيد يمضي الشهر بمثل هذا المبلغ الزهيد، وقد عايشته في تلك الظروف.

٤- «إنني ابن بيئة شعبية ودينية احترمت تلك المشاعر وقدست الدين والأدب والعلم لأنه فرض واجب» - صحيفة العالم -.

٥- من حوار مع الفنان سعيد الطه في مجلة العالم - العدد (٣٦٨) آذار (١٩٩١).

٦- المرجع السابق.

٧- صحيفة تشرين - حوار سعيد عزت مع الفنان سعيد طه.

٨- المرجع السابق.

٩- المرجع السابق.

١٠- صحيفة تشرين - حوار لقمان ديركي مع الفنان سعيد الطه.

* * *

أحمد الأحمد

في بنائية نحتية متجددة

❖ د.عبد الكريم فرج

عندما وضع «أحمد» كتلته النحتية المعمارية في بهو أكاديمية الفنون الجميلة في /وارسو/ عام ١٩٧٦، أحسست أن جزءاً من إحدى العمارات حُمل من الشرق؛ من سورية وغُرس بين أسوار الأكاديمية العتيقة.

في معرضه الشخصي على ضفاف نهر (الفيسوا ١٩٧٦أذكر أنني كتبت في مقدمة دليل معرضه عبارات معناها أنه من المستحيل أن نلتقي الفنان /الأحمد/ألا وهو منهمك في التفتيش بين أكوام الحجارة القديمة، عن آثار العمارات القديمة والأوابد الأثرية، ثقافته مخلوقة في أحضان التاريخ والأسطورة وفي خلاصاتها أبحاث بنائة تنظّمها حكمة عقلية متوازية.

في حقيقة الأمر، من الصعب أن نكتب عن الفنان (الأحمد) وعن فنّه في النحت دون أن نكون عارفين بشخصيته وخصائصها المتفرّدة، أحمد يُعرف في أوقات معاناته وصبره، فرحه وكدره، أو أثناء رغبته في تحقيق غاية قيمة يصبو إليها، جوهر هذا الفنان قابع في زاوية خاصة من نفسه ومنها تتفجر خصوصيته الابداعية في هدوئه حرارة قد تصل إلى حد التأجج، توقّدها مخبوء في سحنته الهادئة، عواطفه فيّاضة ولكنها محكومة لإرادة تحمله إلى قرارات صعبة، وضمن هذه المفاتيح ندخل في تحليل أعماله النحتيّة.



١ - الشهداء الثلاثة (عرضت في معرضه في وارسو عام ١٩٧٦)

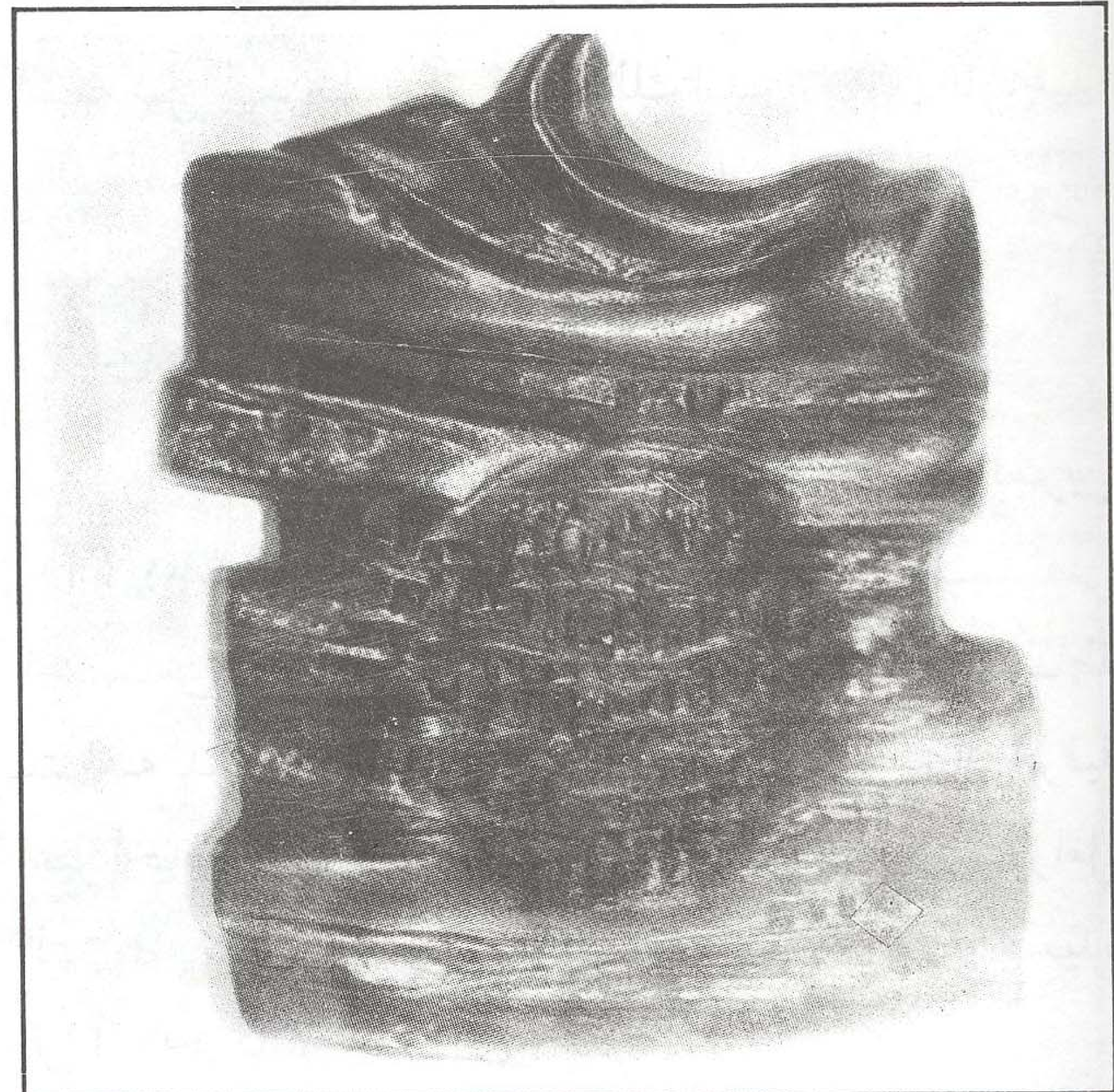
ثلاثة شخوص متكاتفة، تحمل في عناقها للفضاء الخارجي سموّاً يوازي طموحاتها إلى الشموخ والشمم، شخوص الشهداء صيغت في تضاريس متوثبة أبدعت أشكالاً عصيّة على الفناء، تحولت إلى كتل متعاضدة، وكأنها نهايات من عظام «تلبّست في قطع من الحجارة» مخلوقات مفجوعة تنشد الخلود في صرخاتها المدويّة تطلقها من تلك الأفواه الفاغرة. يحمل هذا العمل مشاعر

التراجيديا، كما أنَّ وعورة سطوحه وتداخل أجزائه وتوحّدها يدخل الكتلة بمجملها في صلابة يستحيل ازالتها من البصر أو الذهن.

٢- تكوين جصّي: ***(تأليف من معرضه الشخصي)***
مثل فيه الفنان ذلك العشق الذي تحوّل إلى روح متحركة عبر الأشكال، عشقاً يستحيل تفكيكه، ويستحيل أن تستقيم رؤية المتلقّي له، دون أن يتعزز في بصره وإحساسه ذلك التداخل الآسر بين البارز والغائر، تلك الثنائية التأليفية التي يقوم عليها حكمة الأشكال واحساسها الدرامي. في عمله هذا (عشق الأشكال) يثير علاقات مشبعة بروح الحنين والتوحّد في اطار من الحسابات الرصينة عززتها ايقاعات السطوح والخطوط الصارمة في الكتلة النحتيّة.

٣- وفي تكوين معماري نحتي ١٩٧٨ ***(متحف سوڤاوكي بولندا)***: يؤكد الفنان حسه المعماري، وكأنه يعيد تشكيل الكتلة من بقايا الجدران في (معلولا) أو في بلده (قصر أبو سمره) أو من جدران كهوف (البتراء)، تتركب الكتلة هنا من ذلك التكوّم المتعاقب بين الأفاريز والمسطحات والفوهات) تزيده الاضاءة توافقاً وانسجاماً، تعيش الكتلة في وحدة وتماسك تجمعها ارادة حاسمة في تكوين الخط الخارجي، أما شاعرية الفنان / الأحمد/ والتي قلما يبوح بها في كلمات أو عبارات ظهرت حميمة متأججة في (ميدالياته) التي أنجزها في بولونيا في الأعوام ١٩٨٢-١٩٨٣ تحت العناوين التالية:

بيوت دمشقية و(معلولا) ثم ميداليات بعنوان (الحرب) يركب الفنان في هذه المجموعة رؤياه عبر أشكال مأخوذة من قطوع دائرية بعيدة عن المقاييس المتزمتة، تألفت سطوحها من صياغات ترقُّ وتتكاثف في تضاريس وتحديات، ما أن تتجمع وتتلاقى حتى تخترقها تجفّلات ترمي بها في متاهات جديدة متنافرة تتشرد على شكل سحوج وأخاديد متجاورة أو متعاندة تنتشر فوق السطوح الأفقية تراكمات من حجوم هندسية توحي بإحساسات البيوت المتناثرة في شعاف الجبال أو في سفوحها وهضابها، تحدثك عن انطباعات للأرياف والقرى السورية، لاتخفي هذه السطوح جماليات ذلك الحس التنظيمي المتعقّل الذي يُميز الفنان (الأحمد) والجديد فيه أن الفنان يُدخل عبره مجمل انفعالاته الجياشة. الخطوط الخارجية للميداليات





تنبىءعن رغبة الفنان في صياغة بعيدة عن الحلول المباشرة يبنيها ذلك المسار المتجدد للاتجاهات المتلاقية والمتشرّدة؛ تُغفلها حركة دورانية واحدة تشكل في خاتمة المطاف الصياغة العامة للميدالية، في أعماله التالية تتعاظم في شخصيّته وأفكاره قيم الهندسة النحتية والمعماريّة وربما اتجه الفنان أكثر إلى ذلك الحس المعماري والنصبي معاً بعد أن شارك في لقاءات نحتية خارج سورية (بولونيا في أعوام الثمانينات) - استراليا عام ١٩٩٣، فاتجه إلى بناء تلك الابداعات النحتية التي تزيّن الهضاب والساحات العامة والحدائق والمتنزهات؛ خصوصاً عندما تكررت مثل هذه اللقاءات النحتية في سورية في أعوام التسعينات، وضمن هذه المعطيات يستخدم الفنان براعته التي أصبحت أكثر عطاء في اطار معالجة الكتلة والفراغ ضمن أجواء فسيحة وطليقة، ويضع (الأحمد) أسساً هامة لتصاميم نحتية متعددة مهيأة لمنحوتات نصبية في الأماكن العامة.

وتزداد قناعة الفنان هنا بالدخول أكثر فأكثر إلى رؤياه التحليلية يلتقط عبرها اللحظات الجوهرية في طبائع الأشكال. ففي تصميمه النصبي (المحادثة) في ليبيا ١٩٩٠, يضع الفنان شخصان متقابلان يوحيان بإشاعة الحديث، يوضح عبرهما تأثره بالمكان والبلاد، لخص عبرهما رؤيته الشمولية والجوهرية لحياة الناس في لقاءاتهم اليومية والنموذجية. وعبرهما قدّم تصميماً لعمل نصبي ركّز فيه على توضع الكتلتين في فسحة محفوفة بالرمال والفضاء المشبع بالاضاءة، تلتف الهيئة بذلك الدثار الأبيض المكوّم على الجسد.

أدخل الفنان عبره ترتيباته الهندسيّة والمعمارية عبر السطوح التي تتوضع خلالها ثنايا القماش مبتكراً تواكبات من الانحناءات والأحزمة، توجّه البصر نحو قمّة الكتلة لتكشف عن اطلالة مفاجئة للرؤوس المغمورة في أخاديد القماش والتي تطلُّ بشكل مثير من تحت عمائمها.



* ***وفي تمثاله (حجر كوارتز) استراليا ١٩٩٣***

يلقي الفنان صخرته المنحوتة في الطبيعة الطليقة، والتي أراد المصممون للمتلقي النحتي، أن يترك الفنانون عبرها تأثيرات النحات المتفرّدة، تتسم كتلة الفنان هنا بذلك التشكيل الهرمي يوفّق فيه ذلك التوازن بين القاعدة والقمّة، اعتمد الفنان فيها على عمارة هندسية تخالطها مسحة زخرفية تضفي روحاً جديدة وتحمل همسات شرقية لنحات زائر (لاستراليا) من البلاد العربية، من سورية.

* ***وفي تمثاله المنفّذ بالرخام الرحيياتي في حديقة تشرين ١٩٩٧ بعنوان (أمومة)*** يتجه الفنان لصياغة تعتمد على احساس الخطوط والسطوح المنحنية تتمثل في بساطة متناهية للخط الخارج مع اشاعة لبعض التقاسيم الزخرفية عبر أخاديد غائرة، وربما كانت قساوة الرخام من العوامل التي ساهمت في تلخيص البنية الشمولية للتمثال وتجسيده في أقل حركات ممكنة.

* **وتمثال العائلة: رخام كسبي (الحديقة العامة في حلب) ١٩٩٨** يتفق مع تحليلنا هذا، وإن كانت خطوطه العامّة متسقة مع مجموعة أعمال الفنان (الأحمد) ذات الصفة المعماريّة والنحتيّة السابقة.

وبشكل عام يتجه الفنان في هذين العملين الرخاميين نحو صياغة ترمي إلى التأكيد على الكتلة العامة التي ترمز، أو تلخص موضوعها ضمن اشارات وتلخيصات هندسية يشوبها بعض التزيين، سهلة القراءة، سطوحها قليلة التعقيد، تضفي حالة من الابتهاج عبر انسيابية خطوطها وشمولية كتلتها النحتيّة.

وفي العام ١٩٩٨ ينخرط الفنان في مجموعة التظاهرات النحتية والتي كان بعضها على شكل لقاءات أو تجمعات نحتية في مختلف أنحاء سورية..



استجابة لتوجيهات متبصّرة تهدف اعطاء النحت دوره في تجميل البيئة ووضع النحت في خدمة المتلقين واخراجه من صيغه الحرفية إلى منزلته الابداعية. وعبر هذه اللقاءات ينجز الفنان (الأحمد) أعمالاً تدخل فيها تأثيرات ثقافته المعمقة الرصينة والمتأثرة بتراكيبه النحتية المعمارية ويعود من جديد للتأكيد على البنية التجريدية الشمولية في الكتلة، فتظهر في أعماله النصبيّة الصيغة البنائية.

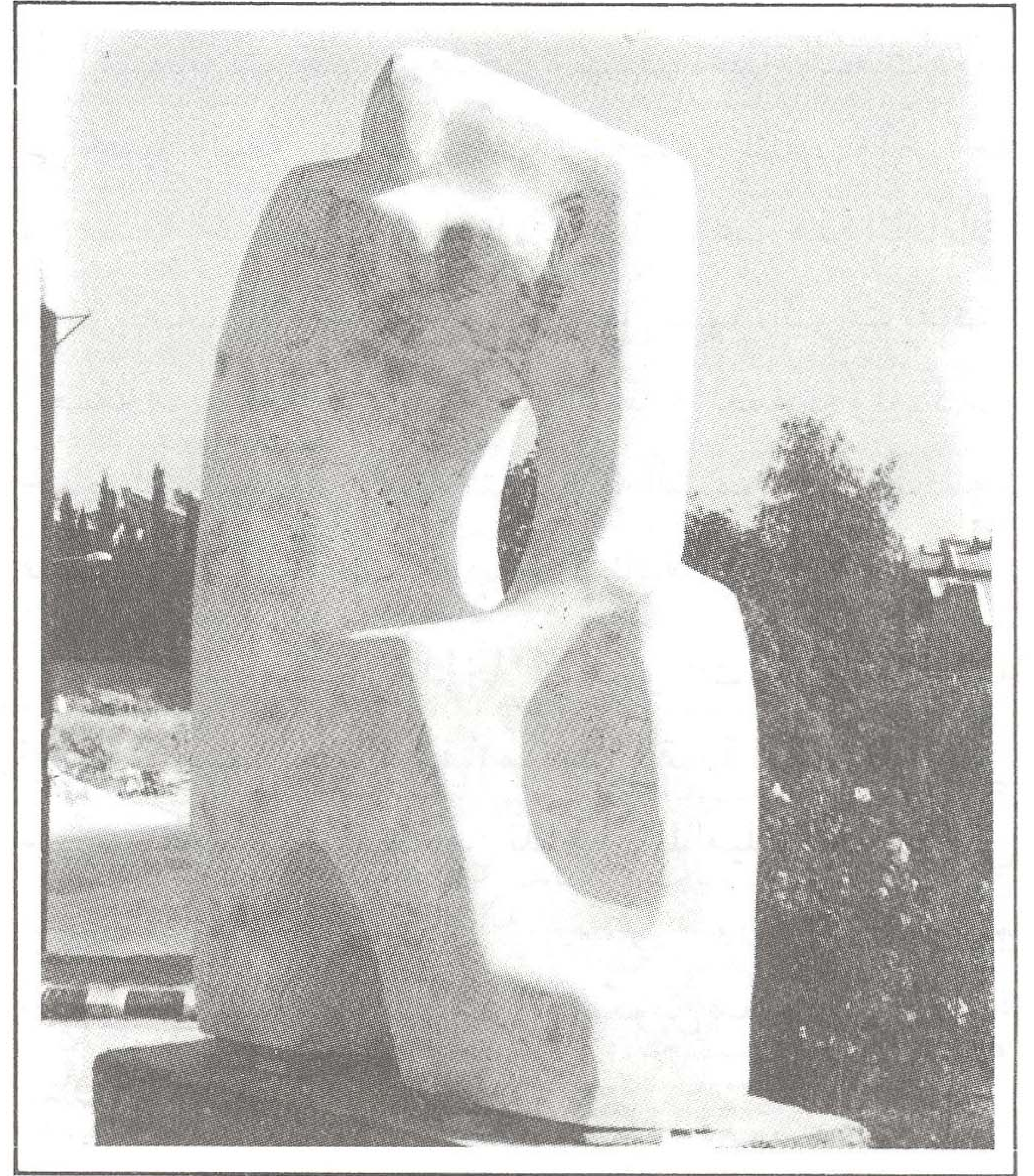
وتعود إلى سطوحه تداخلات البروزات والأثلام المتّسقة نستذكر فيها أعماله القائمة على ثقافة الاستغراق في مفاهيم العمارة المشتّقة من تداخل المداميك المعمارية في البيوت المتراكبة في قرانا الجبلية في سورية (تمثال نسيم البحر اللاذقية سورية ١٩٩٨) وتكوين معماري -عالية لبنان ١٩٩٩.

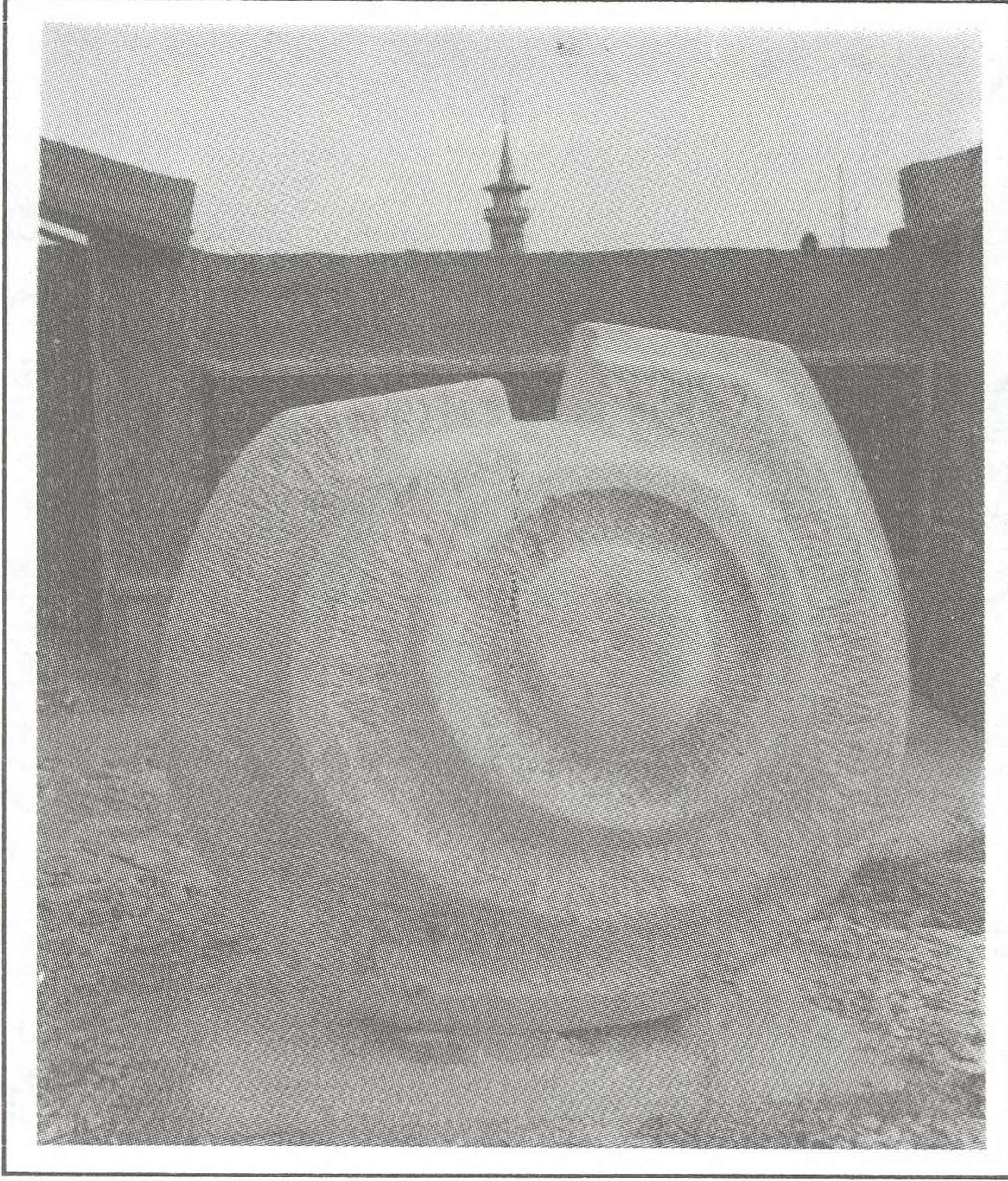
وفي تمثاله (امرأة جالسة) قرى الأسد- دمشق ١٩٩٨ يقدّم الفنان خلاصة فكريّة هامة لثقافته التشكيلية في مجال النحت، حيث يدخل في بنائية معاصرة، طالما ترسخت أسسها في مفاهيمه المعمارية النحتيّة.

تستقر الكتلة في هذا العمل النصبي على ثقل قاعدي محمول على حسابات دقيقة في تركيز التوازن. كتل متراكبة ضمن مقاطع معتمدة على تحليل بنية الجسم البشري في حالة الجلوس/ تحويرات خلقت عبر البروز والانخفاض محاور بصريّة وحسيّة مثيرة أبرزت ذلك التواؤم بين بروزات متناغمة للصدر والرأس المستندين إلى جدار الكتف وكتلته الهندسية. وفي هذا العمل يقدّم حداثة في الرؤية تضع الفنان الأحمد في موقع الفكر التشكيلي المعاصر الذي يتلخص عند الفنان باعطاء أكبر ثقل ممكن للكتلة واشاعة الحس التعبيري فيها ضمن صياغات مبسّطة قد تصل إلى حد التجريد.

وخلاصة القول:

في أشكال (الأحمد) تجسيدات راسخة في الفراغ في جوهرها قيمٌ نحتية معمارية تواقة لبناء كتلة نصبيّة رؤيته





تقوم على تحليل المجسمات عبر تداخلات حميمة مع الفضاء الخارجي. يميل بصفة عامة لتنظيم منحوتاته عبر علاقات هندسيّة متسقة تستغرق أحياناً كثيرة مفاهيم العمارة المشتقّة من بنية التراكيب البنائية المتراصفة للقرى الجبلية في بلادنا.

مراجع البحث:

* كاتلوك معرضه الشخصي وارسو- بولونيا ١٩٧٦ .
* كاتلوك معرضه الشخصي سوفاوكي- بولونيا ١٩٧٨ .
* كاتلوك معرض مشترك (فيكتوريا) وارسو- بولونيا ١٩٧٨ .
* مذكرات الباحث بين عام ١٩٧٥ - ١٩٨٣ .

دليل الأعمال النحتية

١- الشهداء الثلاثة (اسمنت) ٥٠ × ٢٠ × ٧٠سم/ وارسو ١٩٧٦ .

٢- تكوين (جصي) ٧٥ × ٣٠ × ٤٠ سم / وارسو ١٩٧٦ .

٣- معلولا (ميدالية) زنك ١٥ سم وارسو ١٩٧٦ .

٤- تكوين معماري نحتي (طين مشوي) ٧٠ × ٣٥ × ٣٥سم سوفاوكي ١٩٧٨ .

٥- الحرب- ميدالية (برونز) ١٥سم وارسو ١٩٨٢ .

٦- بيوت دمشقية ميدالية (برونز) ١٥ سم ، وارسو ١٩٨٢ .

٧- بيوت دمشقية ميدالية (برونز) ١٥ سم ، وارسو ١٩٨٢ .

٨- تصميم عمل حدائقي (جص) محادثة - ليبيا ١٩٩٠ .

٩- أمومة (حجر كوارتز صواني) ٢٠٠ × ٢٠٠ × ١٠٠سم استراليا ١٩٩٣ .

١٠- تمثال (رخام وحيباني) ٢٠٠ × ١٠٠ × ١٠٠سم دمشق ١٩٩٧ .

١١- عائلة (رخام كسبي) ٢٠٠ × ١٠٠ × ٧٠سم حلب ١٩٩٨ .

١٢- نسيم البحر (حجر كلسي حموي) ١٧٠ × ٨٠ × ٦٠سم اللاذقية ١٩٩٨ .

١٣- امرأة جالسة (حجر كلسي) ٢٢٠ × ١٢٠ × ٨٠سم قرى الأسد ١٩٩٨ .

١٤- تكوين معماري (حجر تيسنا) ٢٠٠ × ١٥٠ × ٧٠سم لبنان ١٩٩٩ .

حوار مع الناقد الفني كمال الجويلي

إن أخطر النقد.. ما يتجاوز «العمل الفني»

❖ أجراه: غازي عانا



كمال الجويلي، اسم معروف في الصحافة المصرية، أحد روّاد النقد التشكيلي في مصر والوطن العربي، عضو مؤسس لجمعية النقاد التشكيليين في مصر وهو خريج كلية الفنون الجميلة، ومن القسم الحرّ في التصوير، درس الفن لتسع سنوات، ما بين عام [١٩٤٢ - ١٩٥١].

مارس التصوير الزيتي حتى بداية الستينات، بالإضافة للكتابة في النقد التشكيلي، والذي تفرّغ له تماماً على حساب انتاج العمل الفني منذ عام (١٩٦١).

عضو لجنة الفنون الجميلة في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وعضو لجنة المقتنيات في متحف الفن الحديث في وزارة الثقافة المصرية، وعضو لجنة تحكيم وضيف شرف في بيناليات عربية ودولية عديدة، منها (بينالي الاسكندرية الدولي)، (ترينالي القاهرة)، و(بينالي الشارقة) ومؤخراً بينالي اللاذقية الثالث للفنون التشكيلية، حيث التقيته هناك أكثر من مرة، وكان يتحدث في إحدى الجلسات الغير رسمية، عن العلاقات التي كانت قائمة ما بين الفنانين والمثقفين عموماً، المصريين والسوريين، وغيرهم في أقطار عربية، في فترة الستينات وكم كانت تلك الحقبة غنية بالحوار والنقاش الجاد من خلال لقاءات كثيرة رسمية خاصة.

لماذا برأيك.. استاذ (كمال الجويلي) الناقد والفنان، انقطع ذلك الحوار؟!.. «ما بين الفنانين والمثقفين عموماً، المصريين والسوريين، وغيرهم في أقطار عربية، في فترة الستينات» واسمح لي أن أبدأ حديثي معك بهذا السؤال، والذي أتمنى أن يكون بداية تجدّد لذلك الحوار..

** في الحقيقة كان الانقطاع بالنسبة لي على الأقل، لأسباب وظروف شخصية، وذلك لسفري إلى الخارج الذي استمر لثمان سنوات، ولكن عندما رجعت إلى (مصر)، فعاودت مع بعض الزملاء الاتصال مع عدد من الفنانين من دول عربية مثل لبنان ومن المغرب وتونس، وحالياً نسعى لإعادة ذلك الحوار من جديد باعتباري عضو عدة لجان فنية:

أنت عضو مؤسس في جميعة النقاد التشكيليين المصرين، متى تأسست هذه الجميعة ومن تضم في عضويتها؟!..

** عمر هذه التجمع الفنين حوالي عشر سنوات، وقد أخذت الجميعة دورها، بعد أن أصبح لها لائحة داخلية،

وصفة قانونية وشرعية، ومن يريد أن يكون عضواً فيها فيتقدم بطلب انتساب لمجلس الإدارة، يبيّن فيه أنه يمارس النقد التشكيلي بشكل دائم في الصحافة المصرية أو العربية، ومن يكتب بشكل متقطع، ولا يمارسه كعمل يبقى انتسابه شرطياً، ولا يكتسب صفة العضوية إلاّ إذا انتظمت كتاباته، واتسمت بالجدية والمتابعة، وهي تضم اليوم بحدود الخمسين عضواً.

وأنا واحد من الذين تفرغوا للكتابة بشكل كامل، على حساب انتاج العمل الفني، لأني بصراحة لم أستطيع أن أوفق ما بين الاثنين، فأجد نفسي اليوم بالإضافة لمهامي الفنية المكلف بها، أقوم بدوري الصحيح وبما أستطيع في خدمة الحركة التشكيلية في مصر، والوطن العربي، وأتمنى لو تتاح لي فرصة العودة للمارسة التصوير.

*** تفرغت للكتابة في النقد التشكيلي، وأنت تمارسه منذ حوالي الثلاثين عاماً، باعتبارك من الرواد في قراءة العمل التشكيلي..**

كيف تقوّم الحركة النقدية في مصر؟!. وهل هي أيضاً في قفص الاتهام؟!.. كما في سورية. «الفنانون يقولون دائماً: أن ليس هناك نقد، ولا متخصصون، والحركة التشكيلية متقدمة على الحركة النقدية؟!...».

** سأبدأ اجابتي من نهاية سؤالك، حول تقدم (الابداع الفني) على (الابداع النقدي) وهذا التقدم (زمنياً) فقط يصح، وتاريخياً وبعد عصر النهضة بقليل حتى ظهر فنان مؤرخ مسجلاً رأيه على شكل تأريخ أو توثيق، لأعمال الفنانين أو بعضهم في تلك الفترة دون الدخول في عملية تحليل أو نقد موضوعي، وبدأت منذ تلك الفترة ما يشبه الحركة النقدية على شكل انطباعات تواكب الأعمال الابداعية وفي المسرح على وجه الخصوص، فكان أولاً النتاج الفني الإبداعي، ومن ثم، بعد فترة طويلة، ظهرت كتابات نقدية، تتناول تلك الإبداعات، على اختلاف ألوانها وأشكالها، وكان هناك أسبقية للفنون الأخرى على التشكيل في هذا المجال.

وفي مصر كان هناك أعلام كبار رواد اهتموا بالحركة النقدية، ويأتي في طليعتهم الاستاذ (صدقي الجباجحي)، والذي أسس مجلة (صوت الفنان)، على حسابه الخاص، ودون أي دعم، وذلك في الثلاثينيات من هذا القرن، واستمرت بالصدور حتى الاربعينيات، ويفترض للأمانة، أن يكون «الجباجحي» رئيساً لجميعة النقاد، لاهتمامه بإنشاء مثل هكذا تجمع أو حركة، ومنذ تلك الفترة، ولكن اقامته خارج مصر في فترة الإنشاء، حال دون ذلك، ورغم اتصالنا به، ودعوتنا إليه ليرأس جمعيتنا، التي كانت في طور التأسيس، ولم يأت إلاّ متأخراً ولم تسمح ظروفه الصحية آنذاك، إلاّ ببعض التعاون والوقوف إلى جانبنا حتى توفي قبل سنوات.

ولكن قبل تأسيس الجميعة، وبعيداً عن التفاصيل أين الحركة النقدية، أسأل نفسي وأعود إلى فترة الخمسينات، ان زاوية التناول، أو الحكم في النقد تختلف من فنان إلى آخر، ومن ناقد وما لديه من خبرة إلى ناقد آخر، وباعتقادي، أن تلك الحركة بدأت تتشكل معالمها منذ بداية (الخمسينات) حيث ظهرت حركة نقدية من خلال بعض الاهتمام الذي كانت تلقاه من الفنانين، وللصدى الذي كانت تحظى به تلك الكتابات المنشورة في الصحف، آنذاك، ومعظم وجهات النظر تلك، باعتقادي، كانت مسموعة من الجهات الرسمية، بحيث أصبحت تلك الكتابات والأسماء التي تزيّلها هم من يقررون نجاح العمل الفني أو التجربة، أو عدم ذلك، وبالتالي اعتمد هذا التقييم فيما بعد تقليداً، فأصبح يؤخذ برأي الناقد ويدعى بشكل لائق للمشاركة في الاعداد والانتقاء وكثير من اللجان الفنية، المتعلقة بأي مهرجان، أو بينالي تشكيلي في مصر وخارجها، وهذا المكسب الحقيقي برأيي يعود الفضل فيه إلى هؤلاء الرواد، وما قدموه للحركة النقدية العربية اليوم.

الأساتذة الرواد كانوا حقيقة في كل بلد كما في مصر أعمدة شامخة قامت عليها فيما بعد تلك الحركة الفنية التي نشهد نشاطها اليوم وهي تموج بالحيوية . . .


لوحة للفنان لؤي كيالي

***وماذا عن النقاد الشباب، وهل متواجدون في الصحافة المصرية؟!.**

** قبل الاجابة عن هذا التساؤل، كان لا بد من لفت النظر إلى مسألة الاتهامات التي يوجهها الفنانون في بعض الأحيان إلى النقاد، وأن ليس هناك نقد، فهذه القضية نسمعها في مصر، وهي موجودة في أي مكان وأن بشكل نسبي، فهناك مجموعة من الفنانين، ولوجود إشكالية في إبداعهم، فيطلقون هكذا الأحكام بمناسبة أو غير مناسبة، دون أن يكلفوا نفسهم أعباء الثقافة، والمتابعة حتى في الصحافة، لما يكتب عنهم وعن غيرهم، والبعض الآخر لوجود عقد عندهم، فيستعرضون فصاحتهم وثقافتهم، أو الإدعاء بذلك، لإثارة الاهتمام بهم.

أنا برأيي في مصر أو في أي بلد، يأتي النقد غالباً موازياً في أهميته للعملية الإبداعية ولطالما هناك أعمال وفنانين مبدعين، لا بد من وجود نقاد أكفاء يتابعون هذه الابداعات بجدية واهتمام، وبالمقابل عندما لا يكون هناك نقد ولا نقاد بالمستوى الذي يفترضه هؤلاء الفنانون المبدعون، فلا بد هنا من الإشارة والتأكيد على عدم وجود حركة فنية مبدعة حقيقية تستحق اهتمام هؤلاء، أو يمكنها أن تشحن هؤلاء وتجعلهم يتابعون ويهتمون، إلاّ أن النقاد وغالباً لا يضعون أنفسهم بمهاترات مع الفنانين هؤلاء تحديداً وتجعلهم يقولون مثل هذا الكلام، أو الرأي في الصحافة.

أما بالنسبة للشباب فأنا واحد من الذين يهتمون بهؤلاء النقاد الجدد، لأني أرى فيهم شبابي، وغالباً لا اكتفي بالوقوف إلى جانبهم أو تشجيعهم، بل آخذ بيد أي ناقد شاب متحمسّ، يريد أن يستفيد ويحقق ذاته، وهنا لا بد من تقديم خبرتي ونصيحتي، وأقول لهؤلاء ان لا بد من الثقافة والمتابعة الجدية، لكل ما هو موجود على الساحة الفنية، ليتمكن هذا الناقد من فرز وتحكيم موضوعي لتلك التجارب، محاولاً الابتعاد عن النقد الانطباعي قدر الامكان وشيئاً فشيئاً محاولاً الدخول في عمق العمل وتحليله، وأن لا بد من الاعتماد على الاسلوب الادبي الانطباعي في البداية. فجميعنا بدأنا هكذا، وان ما زال البعض مستمر على ذلك المنوال، الذي قد لا يفيد ان لم يضرّ أحياناً. ولا بأس من الاستفادة من اللغة الجميلة والممزوجة بالحس الأدبي التصويري أو الروائي مدعماً بالحسّ الفني بجماليات التشكيل، وأنا كنت من هذا الاتجاه في بداية كتاباتي في جريدة الاهرام ١٩٥٢ .

• إذن هناك مدارس للنقد معروفة ومصنفة..؟!.

** طبعاً، وبالإضافة للمدرسة الانطباعية التي تحدثت عنها قبل قليل، وهي من حيث التصنيف الزمني، جاءت بعد الاتجاه التاريخي في النقد، والذي يهتم بتقديم شخصية فيلقي الضوء على نشأته ويؤرخ لمراحل ابداعه، أو لاتجاه فني برمته، أو لتجربة بكاملها وهناك الاسلوب أو التوجه الاجتماعي في الكتابة والتي تهتم برفع الشعارات، مثل «الفن للفن، أو (الفن للمجتمع) وهذه جميعها نوايا طيبة، ولكن في معظم الأحيان يبقى السياق الاجتماعي في عالم. وتلك الشعارات الرنانة في عام آخر، وفي بداية السبعينات، حصل مواجهة أو ما يشبه الصراع ما بين مؤيدي كل اتجاه أو شعار، وأن بقيت زيول هذه الاشكالية مستمرة إلى اليوم؟

وأخيراً هناك الاتجاه أو (النقد التحليلي الذي يتسم غالباً بالموضوعية، والدخول في صلب العمل وماهيته وموضوعه، وعلاقة الشكل أو المنتج الفني بالمبدع ذاته، والانعكاسات الفكرية أو الثقافية للعمل على المتلقي، وهذا النوع من الكتابة لا بد أن يعتمد على الأسلوبين الآخرين التأريخي والانطباعي».

وأخطر النقد باعتقادي على اختلاف أنواعه، عندما يتجاوز ذلك التشبيه أو الوصف بمجاملاته وأدبياته المنتج الفني نفسه «العمل الفني»، فيتحول إلى خطاب أدبي سياحي، لا يخدم أحداً.

• من وجهة نظر نقدية، كيف تنظر إلى واقع الحركة التشكيلية العربية اليوم؟!.

** ما نشاهده اليوم هو نتاج الخمسين سنة الماضية، فإذا ما تجاوزنا تلك المرحلة، وما حفلت به من أحداث، وتفاعلات، حصلت ما بين الأجيال المتتالية، ومفاهيمها المتباينة، والتي تأثرت بالتيارات والاتجاهات القادمة من الغرب، مثل (التعبيرية) التي أول ما وصلت ومن ثم (التكعيبية) و(التأثرية الانطباعية) وبعدها الكلاسيكية الجديدة، وهذه التيارات التي قادها غالباً فنانون كبار رواد، من أمثال اساتذتنا (أحمد صبري) و(يوسف كامل)، و(محمود مختار) وغيرهم، والذين أصبح لكل واحد تلامذة، واتباع لنفس الاتجاه...

هؤلاء الاساتذة الرّواد كانوا حقيقة في كل بلد كما في مصر أعمدة شامخة قامت عليها فيما بعد تلك الحركة الفنية التي نشهد نشاطها اليوم، وهي تموج بالحيوية، وأني أرى أيضاً أن المسألة قد اختلفت في تقييّمها عمّا كان سائداً من قبل، ايجاباً وسلباً، فهناك قسم كبير من فنانينا الشباب قد انساقوا وراء الإبهار أو ما يسمى بالحداثة اليوم، وكل ما هو سريع ومبهر فيه استعراض، فقبل فترة دعينا إلى معرض، كان يضم بحدود ستة عشر فناناً وفنانة، ولم أرى في المعرض، إلاّ أعمالاً مسطحة وهشة، واخرى واعدة، وهذه للاسف أصبحت ظاهرة، وحتى لا أكون متشائماً كثيراً.

وبالانتقال إلى الأعمال المشاركة في بينالي اللاذقية، الثالث، فكان إحساسي مختلفاً عما سبق، وللحقيقة فقد تواجد أكثر من خمسين بالمائة من الاعمال فيها جدية، وهذا ما جعلني اعترف لك الآن بأن الحركة الشبابية، أو الفنية بشكل عام بخير، وأيضاً بالمقارنة مع ما شاهدته في (بيننالي الاسكندرية) و(المعرض القومي في القاهرة)، وفي الخارج أحياناً من معارض وبيناليات، *يمكن أن استخلص نتيجة أراها هامة وايجابية، بأن المدارس الفنية وتلك التصنيفات التي كانت سائدة وواضحة فيما مضى، لم تعد واردة اليوم، فلم يعد العمل الفني رهين مدرسة أو إتجاه، وهكذا الاحظ أن شيئاً بدأ يظهر وخاصة عند الشباب منهم، الاهتمام بالبحث عن تلك الفردية الذاتية، والجدية في الوصول الى تلك الخصوصية الذاتية، والتي انتشرت في العالم، نظراً ربما لاختلاف ظروف الحياة. وهذا مؤشر إيجابي، وما دفع الفنان لأن يحقق ذاته من خلال ابداعه،*

وان يتواجد بقوة على الساحة الفنية، فأصبحت البصمة الذاتية هي مدرسة، أو اسلوب الفنان ونمطه، مع استيعابه لكل تلك المذاهب والمدارس خلال دراسته الاكاديمية، هذا بالنسبة للفنانين المبدعين، الذين يستطيعون ان يستخلصوا بوضوح ما يفيد كل تجربة، وذلك من خلال علومه وثقافته وتحصيله أو اطلاعه، وما استنتجته اليوم أن الفنان أصبح عالم قائم بذاته.

*** هناك تخوّف من مصطلح «العولمة» على كل ما هو أصيل ومحلي..**

ماذا عن الفن بشكل عام، والعمل الفني، والفنان..؟!

** «العولمة» من حيث التشابه أو تعقيدات هذه القرية الكوكبية، فنحن كتشكيليين، فنانين ونقاد، وبالذات الفنانون المبدعون كان هاجسهم دائماً ومنذ عشرات السنين أن يرفعوا شعار (العالمية) على التوجه إلى العالمية، [العالمية بالفن]، وهناك خلاف وفرق كبير ما بين [العالمي والعولمة] كمعنى ومدلول، ولكن هذا وما يثار حول (العولمة) لا يعنينا كثيراً كفنانين، وليس وارداً اطلاقاً ما يشاع حول الالغاء أو التهميش أو التبعية، لأن اللوحة أو العمل الفني بأصالته، واعتماده على المحلية، وفرادة الخصائص الحضارية، لثقافتنا، وتقاليدنا، لايمكن أن تلغيها قوة على الأرض، ففيها وبقدر ما تحمل من خصوصية واصالة تدخل العالمية بثقة، على عكس ما يعتقد البعض عندما يهربون من تلك الخصائص ومن الموروث باتجاه التغريب، والحداثة لاعتقادهم أنهم بذلك يكونوا أقرب إلى العالمية بالمفهوم المباشر؟

وهنا أريد أن أشير إلى أمر قد يكون أخطر من التفكير (بالعولمة) أو بغيرها، فأنا أرى أن الخوف يجب أن يكون من الداخل، من وسط الحركة التشكيلية، تلك الساحة التي أشعر أنها ضحلة ثقافياً، أو تقنياً، وهناك فنانون رافضون علناً الثقافة، وعندما تقابل فناناً من أي جيل مثلاً، يتباهى بأنه لا يقرأ الصحف، فهو بذلك وكأنه فخور بجهله، وبعد ذلك يتحول مع غيره على حد قول صديقنا الفنان فرغلي»: [معظهم يتحولون إلى حرفيين، فيكررون أنفسهم]، وبعد ذلك، تُفاجأ بالبعض يدعون انهم يعرفون ما يحصل في الخارج، وأنهم معروفون هناك كفنانين، وهذا من حيث المبدأ، هو طموح مشروع وجميل، ولكنه يجب أن يستند على ما هو أصيل ومحلي، وبعد ذلك فليكن ما يشاء.


لوحة للفنان غسان السباعي


لوحة للفنان سامر اسماعيل

استاذ كمال الجويلي : **باعتبارك عضو لجنة تحكيم بينالي اللاذقية . .**

ما هي ملاحظاتك بشكل عام على هذا الحدث التشكيلي في عامة الثالث؟! . .

** عندما يغيب عن تلك المشاركات الهامة اللوحة المحفورة، أو المنحوته، بهذا الشكل، ولست أدري ما هو سبب هذا الغياب، فأنا عضو لجنة تحكيم، أحزن لقلة المشاركة في الاختصاصين (النحت والحفر)، أمام تلك الجوائز الكثيرة والهامة، هذا بالإضافة لأهمية المشاركة والحضور اللافت والفاعل في مثل هكذا تظاهرة عظيمة فيها الأولوية، للقضايا الثقافية الجادة والراقية، وهناك الحقيقة توصية من لجنة التحكيم، جاءت لتلبي هذه الناحية بزيادة المشاركة في الدورات القادمة، على فني (الحفر و(النحت)، لأن التصوير كان في هذا البينالي «البطل» دون منازع، فكان حضوره طاغياً بالكم والكيف . .

الاتجاهات الكثيرة وهذه تؤكد جميعها ذاتية الفنان، وروحه ورؤيته وكيانه المنعكس بأدواته من خلال عمله، والملاحظ في كثير من الأعمال، ذوبان أكثر من مدرسة لصالح ذاتية الفنان، وهذا لصالح العمل دائماً (العمل الناضج) وبالنسبة للجوائز، فالأعمال بشكل عام، التي نالت الجوائز كانت فعلاً تستحق ذلك، لأنها برأيي حققت اكتمال العمل، وتكامله، في اللمسة الأخيرة، في التكوين وفي جمالياته، وأيضاً في المضمون وفي الايحاء، ولكن نسبة كبيرة من الاعمال كانت فاترة أو مكررة أو قديمة، ولذلك استبعدت مثل هذه الاعمال من التحكيم بغض النظر عن أهميتها، وربما كانت تستحق الاهتمام، لكنها لم تحقق شروط المشاركة حتى في العروض.

«هناك فنان معروف في بينالي الشارقة فاز بالجائزة الكبرى، وسحبت منه في اليوم الثاني، عندما اكتشفوا أن ذلك العمل الذي فاز به كان قديماً وكان شارك فيه في مناسبة سابقة، وهذا مخالف لنظام البينالي . » .

وأخيراً، البينالي بشكل عام كان ناجحاً ومتطوراً، والحقيقة أني شعرت بحماس واهتمام من المسؤولين وعلى رأسهم السيدة وزيرة الثقافة الدكتورة (نجاح العطار)، التي إذا سمعت اقتراحاً مرغوباً فيه من قبل لجنة التحكيم، وإيجابي وبناء، تنفذه مباشرة، وعلى سبيل المثال

«اقترحنا في لجنة التحكيم، انه اعتباراً من البينالي القادم ان يخصصوا جائزة كبرى، وعندما سمعت بذلك اعتمدنها فوراً ومن هذا العام، وكانت ان اقرت ونفذت مباشرة . » .

فعندما تشعر السيدة الوزيرة، بأن الفكرة مقنعة وفيها اضافة، تتبناها مباشرة فهي بذلك تدعم كل الافكار وتنميها، وتشجع كل ما هو ايجابي لتطوير البينالي، ومن غير أن تعود إلى أنظمة وقوانين، وروتين لجان، واستشارات وغيرها من القضايا التي تتحمل وقتاً طويلاً، لأنه وبقناعتها أن الفكرة «البينالي» ما زالت في طور البداية وهي جديدة ولا بد أن نطورها، وهي تسعى مع كثير من المخلصين، لأن يحقق هذا التجمع قفزات نوعية، وتطوراً هائلاً، وهذا ما لاحظناه فعلاً خلال تواجدنا الرسمي والشخصي في المهرجان.

* **هل من إضافة تريد أن نسجلها في نهاية الحديث، وقبل أن نشكر مشاركتك التي ساهمت في نجاح هذا البينالي . . ؟! . .**

** في هذا الجو من الحماس التشكيلي، أتمنى الجدّية؟ وجماعية العمل، والاحتكاك والجدل، والحوار، الذي بات مطلوباً جداً وأكثر من أي وقت مضى، وخاصة بين الفنانين، كتشكيل جماعات فنية، لأن مثل هكذا تجمعات، ومنذ سنوات طويلة في الوطن العربي، كانت دائماً تنعكس على الفن والفنان بالخير والفائدة، وتحقق لهما الكثير من الطموح المشروع : وأن تسعى هذه الجماعات لتطوير فكر وعمل الفنان، وهذا يدفع إلى تكوين وتبلور رؤيته الفنية بشكل غير متوقع . . . وشكراً . .

* * *

ماكس إرنست

نحات، حفّار، وكاتب.. قدم للسريالية مساهمة شاعرية وتقنية كان لهما أهمية كبيرة

❖ **الياس الزيات**



يعرّف القاموس الفرنسي [«اللاروس الصغير» طبعة ١٩٨٧] ماكس إرنست كما يلي :

.[مصور الماني حصل على الجنسية الفرنسية سنة ١٩٨٧ ، ولد في برول BRUHL وعاش بين عامي (١٨٩١ ـ ١٩٧٦) ، أدت لوحاته المبتكرة من الفترة الدادائية (١٩١٩) التي نفذها بطريقة الكولاّج ، الى لفت نظر السرياليين ، الذين انضم اليهم في سنة (١٩٢٢) في بريس ، وهو أيضاً نحّات وحفار وكاتب ، قدّم للسريالية مساهمة شاعرية ، وتقنية كان لهما أهمية من الدرجة الأولى] .

يحتاج هذا الكلام الى مزيد من الإيضاح :

أولاً ماهي الدادائية:

هي تسمية تبنتها سنة (١٩١٦) جماعة من الفنانين والكتاب جمع بينهم عدم الرضى عن استحالة عصرهم اللامعقولة ، فعمَدوا الى مواجهة الوضع ، بإعادة النظر في مفاهيم وسائل التعبير التقليدية المعروفة آنذاك ، وقد احتذى أفراد تلك الجماعة بمن ثار قبلاً على الحضارة الغربية ، على غرار (رانبو) (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) ، Ranbeau ، في القرن التاسع عشر .

تبلورت فكرة (الدادائية) بسبب ما حصل أثناء صراعات أوروبةفي الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) ، ونجم عن ذلك عند الدادائيين ، اعتراض شديد اللهجة بدا شرساً ، وغدا بمثابة دافع محرّض زاد في قدرته استخدامهم ، ووسائلَ الهزء والسخرية في التعبير ، فكانت (الدادائية) اعتراضاً على الحرب والمجازر ، وكلِّ ما يحابيها من وسائل العلم والتقنية والفن والأدب .

وكان قد التقى في زوريخ (سويسرة) المحايدة فنانون لاجئين من (فرنسة) و (ألمانية) و (ورومانية) ، وكانت المقاهي ، كالعادة ، هي أماكن لقائهم وحوارهم ، فاتفقوا على القيام بتظاهرات فنية تعبّر عما جمع بينهم من قلق ومحنة ، وقرروا أن يبدأوا نشاطاتهم ، يوم (٥) شباط من السنة (١٩١٦) ، بعرض افتتاحي ، في قاعة ؛ كان ملاّح هولندي متقاعد ، قد أحالها في زوريخ الى مقهى ؛ وهكذا

كان برنامج العرض مؤلفاً من أغانٍ فرنسية، وهولندية وموسيقى البلالايكا الروسية، وموسيقى أفريقية؛ ورافق ذلك إلقاء قصائد معاصرة وعرض أعمالٍ فنية.

لقد تبع ذلك إصدار منشورات وأدلة عن نشاطات الجماعة الدادائية، تحمل شعراً طليعياً، ورسوماً لفنانين طليعيين، أو ينتمون الى اتجاهات سابقة، قامت بالتجديد كالتكعيبية، والمستقبلية، والتعبيرية الألمانية، وفي آذار سنة (١٩١٧) أُفتتحت صالة عرض في زوريخ أُطلق عليها اسم (دادا) وصدر في حزيران العدد الأول من دورية (دادا).

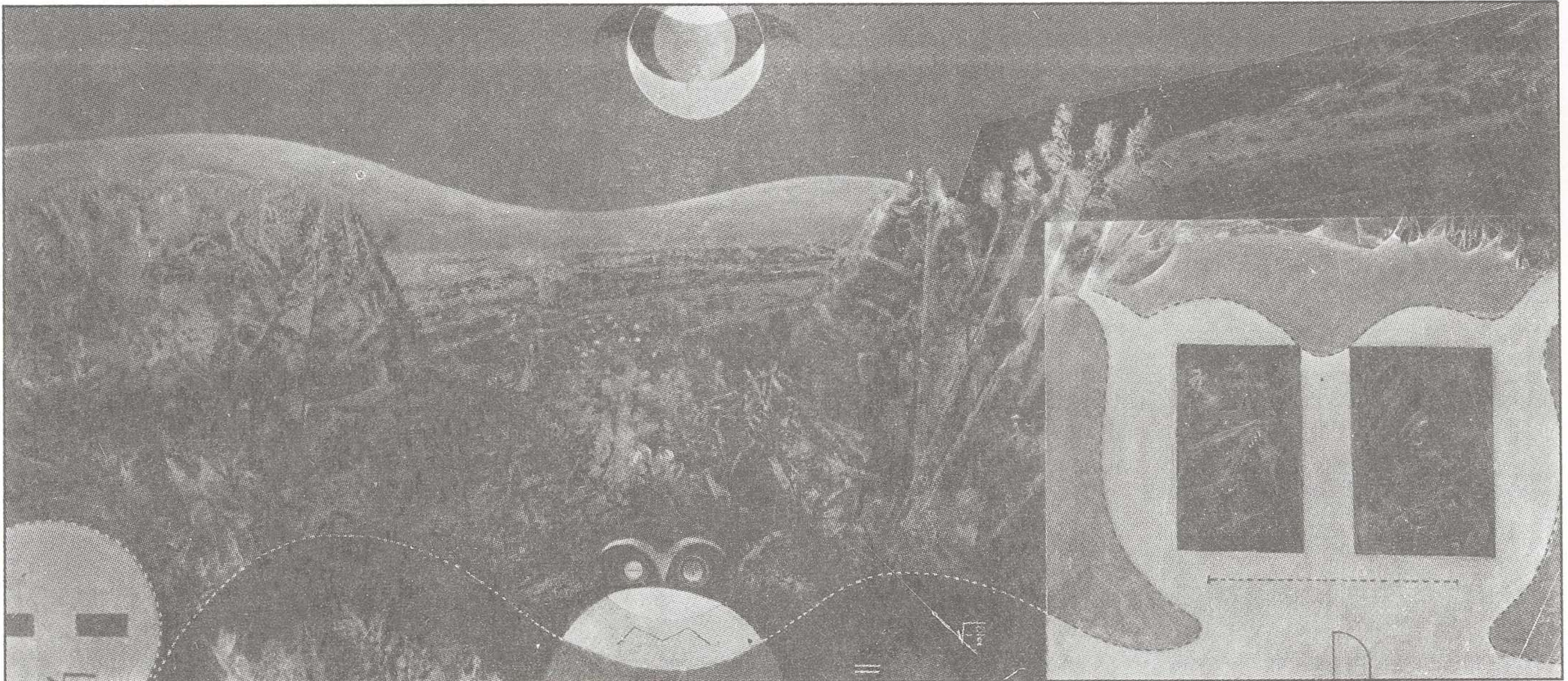
جاءت كلمة (دادا) من صفحة في القاموس الفرنسي فُتحت عشوائياً، ومعناها: [لفظة يطلقها الأطفال في بداية نطقهم للدلالة على الحصان].

ونستطيع أن نلخّص هدف الفنانين الدادائين، بقولنا إن مُعتقدهم الأساس هو مناهضة كلُّ أشكالِ الفن القائم على التقليد الحرفي والظاهري للطبيعة، ومن الجدير بالملاحظةأن الدادائية اليوم هي مجال اهتمام دراستي تاريخ الفكر وتاريخ الحضارة في أوروبة، وليس تاريخ الفن فحسب.

ثانياً - ماهي السريالية:

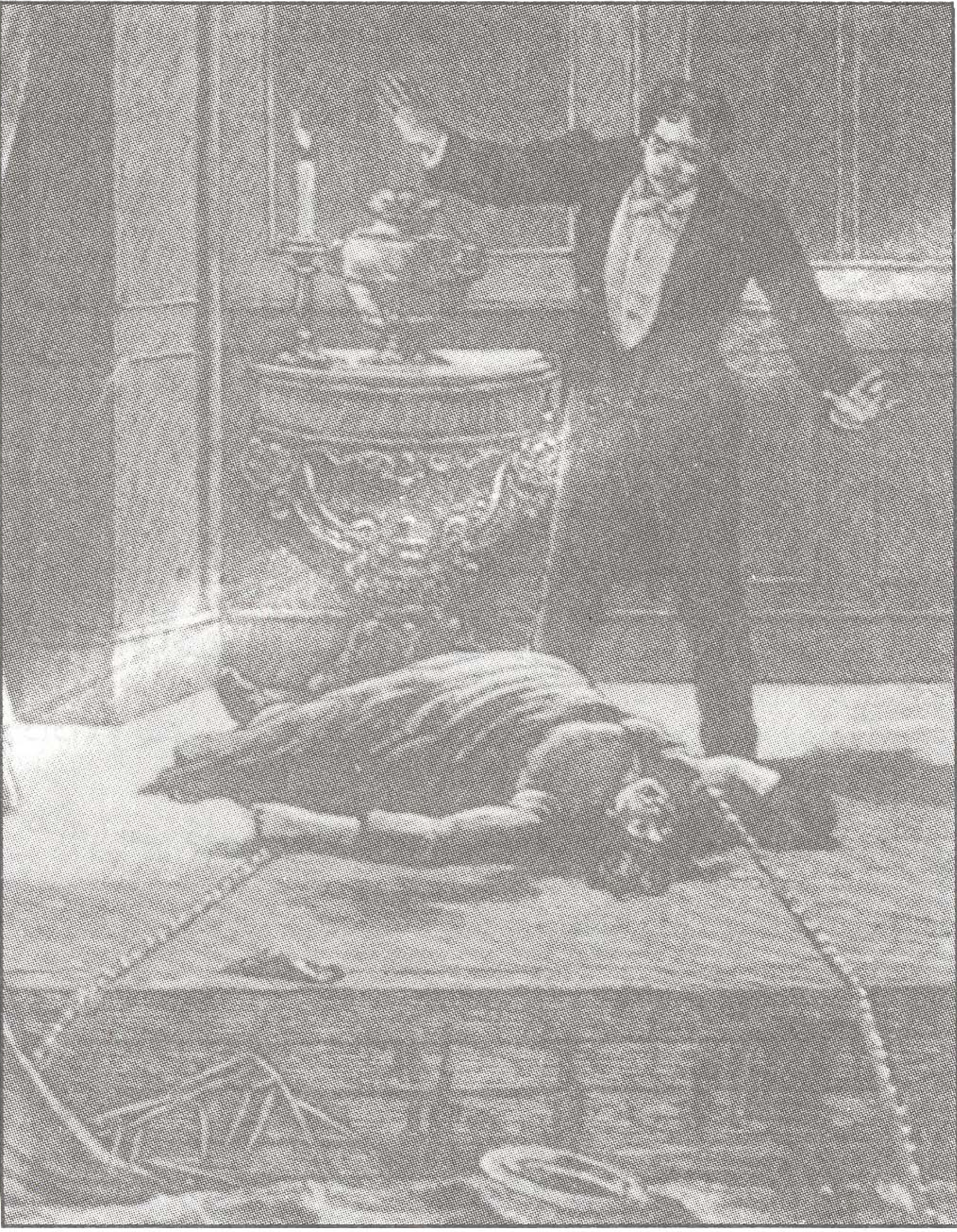
ألت (الدادائية) كحركة الى نهايتهافي سنة (١٩٢٢) في باريس، وتفككت أواصرها، لأن الكثيرين من اتباعها، وخاصة الكتّاب والشعراء مثل أندريه بروتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦)، و (فيليب سوبو) (١٨٩٧ - ١٩٩٠)، وبول إلوار (١٨٩٥ - ١٩٥٢)، و (لوي أراغون) (١٨٩٧ - ١٩٨٢)، قد شعروا بضرورة تخطي مرحلة (السلبية)، والتخلي عن المبادرات (العدمية) وعن المباهات بها، ومع ذلك فقد أبقوا على التمسك بماهو غير منطقي، حتى يتمكنوا، من إظهار اللامعقول وإبانته، معتبرين أن اللامعقول، وما يحمله من مخزون غني، هو القادر على إلهام الشاعر أو الفنان، اذا ما استسلم هذا الى اللاوعي، وما يستدعيه اللاوعي من أحلام، أو هلوسة، لذا قاموا بالاهتمام بالتخيلات التي يستدعيها الفكر عند مقاربة النعاس، وبالصور التي تُرى في الحلم عند الاستغراق في النوم.

وهكذا كانت (السريالية) حركة أدبية وفنية، نشأت غداة الحرب الكونية الأولى، وناصبت العداء لأشكال السباق المنطقي، والأخلاقي والاجتماعي مفضّلة عليها شكل الحلم، والحَدس والرغبة والانتفاض.





قصر التنين . . . نموذج من الكولاّج



المـــــاء . . . نموذج آخر

أصدر (السرياليون) بيانهم، الذي قام بنشره (أندريه بروتون) سنة (١٩٢٤) وفيه نجد تعريف السريالية، وهي تعني: *[آلية نفسية . . . . يفترض أن يتم بواسطتها التعبيرُ عن آلية التفكير الحقيقية، وهذه الآلية يمليها الفكر في غياب المراقبة من قبل العقل وخارج الهم أو الانشغال الجمالي أو الاخلاقي. وتتم عملية التعبير هذه كتابةً أو بأي طريقة أخرى]*، وتبعاً لذلك فقد علّق (السرياليون) أهمية ليس على الحالات الناجمة عن التنويم المغناطيسي فحسب ولكن على حالة الجنون أيضاً، ومن هنا أحبَّ (السرياليون) كل ما هو غير مألوف كما أحبّوا ما هو محجّى أو مدهش، وفرحوا باللقاءات غير المنتظرة وبكل ما يدعو للقلق والهروب.

وهكذا نرى أن (السريالية) تعقب الدادائية وبمعنى ما تتمها، وبالرغم من أن قمة نشاط (السريالية) كان في الحقبة ما بين الحربين الكونيتين إلاّ انني أفترض بأن أثرها لا يزال مستمراً اليوم في الشعر وفي التشكيل.

ولقد سبق المصوّر الايطالي دي كيريكو (١٨٨٨ - ١٩٧٨)، وتوصل الى مفهوم مقارب لمفهوم السريالية، ومثله المصورّ (كارلو كارّا) (١٨٨١ - ١٩٦٦)، الإيطالي أيضاً، وذلك في الطريقة التي اتبعها كل منهما في عمله والتي سميت (التصوير الميتافيزيقي).

ثالثاً - ماكس إرنست:

أسس (ماكس إرنست) يو هانس أرب Hans Arb (١٨٨٧ - ١٩١١) جماعة كولونية الدادائية وأطلق عليها (المركز رقم ٣) وبعد الحرب العالمية الأولى (التي شارك فيها ماكس أرنست) عاد الى كولونية، وكتب بهذا الصدد: *[علينا نحن الشباب، وقد عدنا من الحرب كالمخدّرين، أن*

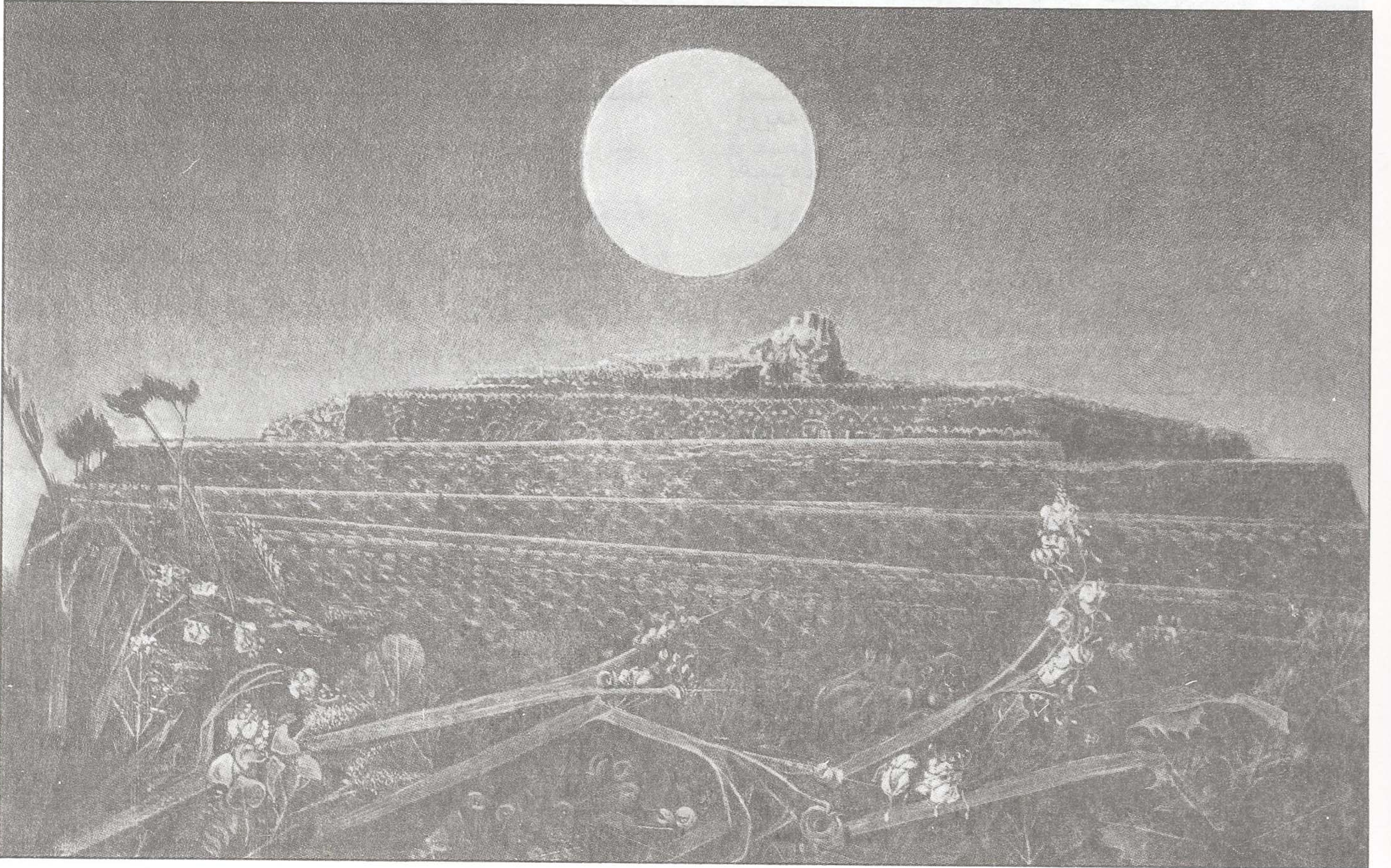
نُفرغ ما في صدورنا من الغضب، عن طريق تدمير أسس هذه الحضارة التي أدت الى هذه الحرب].

كان (ماكس إرنست) لايزال قاطناً في كولونية في ألمانيا، ومساهماً في (الحركة الدادائية) هناك عندما أخذ يطلب ودّ دادائيي باريس سنة (١٩٢٠)، فدعاه (ارندية بروتون) لإقامة معرض شخصي سنة (١٩٢١) في صالة (Au Saw pareil) وينتقل (ماكس إرنست) بعد ذلك للإقامة في باريس سنة (١٩٢٢).

في تلك الفترة كان ماكس منصباً على عمل لوحات (الكولاّج)، التي استخدم فيها، قصاصات من أعمال الحفر الواقعية الموجودة في سوق الفن وفي المجلات، يقصّها قصاً في منتهى الدقّة، ويلصقها الى جانب قصاصات ورقية من نوع أخر، ساعياً بذلك لتحقيق صورة جديدة مختلفة، عما تمثله عناصر هذا المزيج المتنافر كلٌّ على حدى، وحتى يحقق جُلّ هدفه أضاف (ماكس) الى اللوحة عناصر يرسمها أو يلونّها حسب حاجة الموضوع،

هذا التوظيف للعناصر جعل من كولاجات (ماكس إرنست) شيئاً مختلفاً عن كولاجات غيره من التكعيبيين، إذ أن غاية (ماكس) لم تكن بحثاً تقنياً في المطلق، بل كانت الحصول على لوحات تدخل في سياق نفسي وشاعري. وكانت إبداعاته تلك شاهداً على مخيلة طليقة، الأمر الذي دعى لوي أراغون الى الاستشهاد بتلك اللوحات في بحثه الذي أسماه [التصوير بواسطة التحدي].

يبدأ (ماكس إرنست) بعد ذلك، باللجوأ إلى وسيلة تقنية أخرى، وجد فيها مجالاً لخياله ورؤياه، واستطاعت يده بواسطتها إضافة مساهمات في تحديد الأشكال المكتشفة، ألا وهي تقنية (الفرك) (أو الحك)، وذلك بأن أخذ ورقاً للرسم، وضعه فوق لوح خشبي خشن، أو فوق



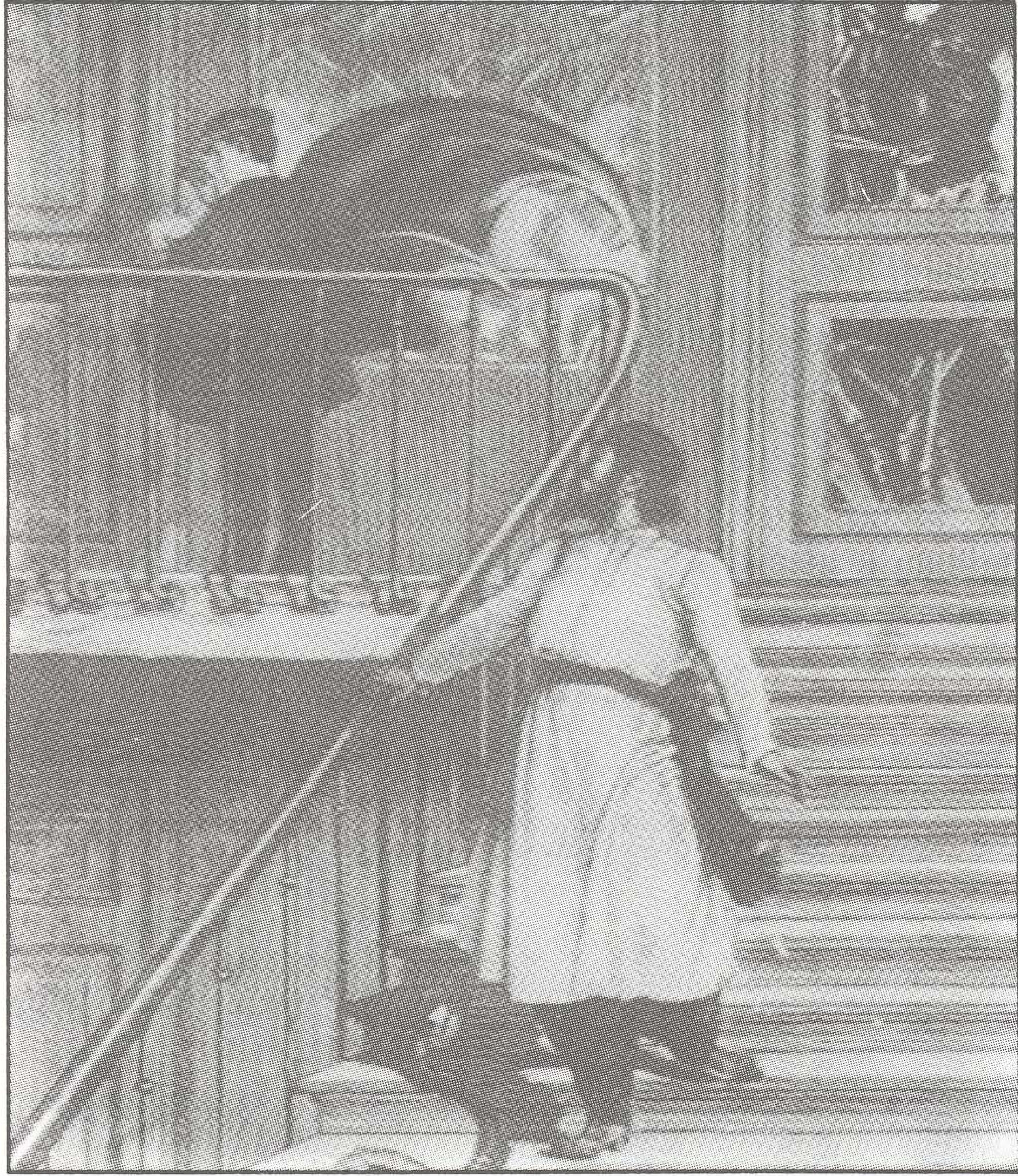
ورقة نبات أو خيط أو مسنن معدني ثم يأخذ قلم الرصاص، ويحك به على سطح الورق، بحيث تنشأ على هذا السطح أشكالٌ يولّد (ماكس) بخياله ورؤياه، منها موضوعا مخترعاً، فلا تعود المواد التي جاءت منها هذه الأشكال ذوات أهمية رئيسة، في الأداء المبتكر، الذي يقصده المؤلف في نهاية المطاف.

أما في لوحاته الزيتية فلم يتوان ماكس عن تضمينها الرؤى والإبتكارات التي كان يستخلصها في كولاّجاته وألاعيبه الورقية الأخرى، تلك الرؤى المتدفقة صعوداً، من عقله الباطن لتعبّر عن رغباته، وما استحوذ به من انفعالات وأقاصيص.

ولد (ماكس ارنست) في ٢ نيسان سنة (١٨٩١) في برول، كما ألمحت، التي تقع ستة أميال جنوب مدينة كولونية في ألمانية، والده (فيليب إرنست) كان معلماً للصم والبكم، وكان أيضاً مصوراً، أنهى (ماكس) دراسته الثانوية سنة (١٩١٠) ودخل قسم اللغات الكلاسيكية في جامعة (بون)، وقام بالخدمة العسكرية أثناء الحرب العالمية الأولى، في فرنسة وفي بولندة.

عندما دخل (ماكس إرنست) الطفل (الغابة) للمرة الأولى انتابه شعور مزيج بين المتعة والقلق، المتعة من السعادة بالحرية في الهواء الطلق، ممزوجة بعدم الإرتياح من كونه أسير الأشجار المعادية، من الذي كان بمقدوره ان يحلّ الأحجية؟ الاب (فيليب) أم راهب الدير المجاور، سأل (ماكس)، وبعد نصف قرن تقريباً، عاد (ماكس) من جديد يسأل نفسه عن حل أحجية الغابة، وعما إذا كان بالتصوير وامتهانه يمكن إيجاد الحل؟ ما هي الغابة؟ . . . الجواب [هي حَشَرة خرافية تفوق الطبيعة، هي لوح للرسم].

يتوسط عمل (ماكس إرنست) جغرافياً، موقعاً بين أوروبة وأمريكة، ولغاتها المختلفة وحَملةَ جنسياتها



قصر التنين . . . نموذج من الكولاّج

المتعددة، وذلك في الحقبة بين عشرينات القرن العشرين، وربعه الأخير، فقد ولد في (ألمانية) وانتقل في العشرين من عمره، الى فرنسة، وأمّ الولايات المتحدة الأمريكية سنة (١٩٤٠) هرباً من النازي ولمدة عشر سنوات، وهناك أصدر مع (أندريه بروتون) و (مرسيل دوشان) مجلة (٧٧٧) التي تعدّ انطلاقة السريالية في أمريكا، ثم عاد الى فرنسة، متنقلاً بين باريس والجنوب الفرنسي، *لذا فإشارات أسلوبه، ودلالاته كلّها غريب حتى الشيطنة، ولا نستطيع مقاضاة فنّه من الناحية التشكيلية أو التقنية فحسب، لأن الموقف الذي سنتخذه لايمكن أن يكون محايداً، ذلك أن عيننا لا تستطيع ان تتحاشى في لوحة (ماكس إرنست)، ما هو صارخ، ومؤثر، أو ثقيل يميل الى الإزعاج أكثر من الإراحة؟ وهذا ما يجعلنا نعتبر (ماكس ارنست) شاهداً، على عصره، وشريحة في خلية حية، سجلت ردود فعلٍ حيال قضايا ذلك الزمان، ومشاكله بطرق سارت من وراء*



معطيات الفن التشكيلي المقبولة، وتخطف ردود الفعل تلك عقل المتفرّج بالعجب، والغرابة، والأسئلة الصعبة التي لا حلول منطقية لها؛ فنجده يكتب في مذكراته: «[في تلك الأيام، لم أكن أقصد إثارة إعجاب المشاهدين بأعمالي، بل أردت حملهم على الصراخ والعويل لما سببته الحروب من أضرار للبشر؟] ثم يصرّح بما معناه: [يسير التصوير في مستويين يكمل أحدهما الآخر، واحد يحرّض العدائية، والثاني يحرّض الاستمتاع]. وفي مناسبة أخرى، يقول: [يمكن للمصور أن يعرف ما لا يريد، لأنه اذا سعى وراء ما يريد فهناك تكون النهاية، لأن المصوّر الذي يجد نفسه هو ضائع، ثم يعلن (ماكس) أن روحته لم تستحق ما نالته من نجاح إلاّ لكونه، لم يتوصل الى معرفة نفسه. وكأن (ماكس إرنست) كان يقصد من وراء تلك الأفكار، تدمير حدود معطيات الفن المقبولة، التي يرفض ممارسو المهنة التقليديون إزالتها. وتصل لهجة التهكم المتضمنة في هذا العناد الإرنستي، (اذا صح التعبير) لأن يقول صاحبه [عندما أكون بمواجهة صفحة عذراء (لوحة بيضاء) فتلك حالة تبعث فيَّ عقدة العذرية]، وربما تكون مراوغات (ماكس إرنست) الطيّبة، تلك هي مبعث لجوئه لوضع الشرك في لوحته، مستعيناً، بما استخدمه من كولاّج) و (فرك)، إنطلاقاً من عناصر واقعية، أمعن في تأويلها حتى تصطدم ببعضها، تارة سلباً، وتارة إيجاباً، مولدة الشرارة التي تحطّم واقعيتها.

وبذلك يأخذنا (ماكس إرنست) الى عوالم رؤيوية، تتأرجح بين ما فوق المقاييس الطبيعية للأشياء وما تحتها، بين الشعر، والإلحاد، والشك في نظريات الرؤية الفيزيائية، كل ذلك في تحدٍ مستمر لقسوة الحياة التي يضيع الإنسان في دوامتها؟ هذا التناقض والإزدواج في شخص (ماكس إرنست) وفي عمله، كان عطشاً لمعرفة عمق

الوجود، ومحاولة لسبر قسوة العصر، ومواجهة التساؤلات، بإجابات فلسفية أكثر منها جمالية، عشوائية شكلية، مبالغة في التحوير، ردم المسافة بين الواقع والخيال، باستخدام كل من التقنيتين التقليدية والمعاصرة جنباً الى جنب، استخدام تحرّش يؤدي الى المجابهة حتى القدح.

والى ذلك، لم يهمل (ماكس ارنست) مشاهده بل حاول إعطاء نفسه مفاتيح لفك أحجياته، وذلك بوضع عناوين كلامية حاول مطابقتها مع رموز لوحاته.

نشاطات (ماكس ارنست) الأخرى وكتاباته:

ترك (ماكس إرنست) انتاجاً غزيراً في الرسم والحفر والنحت والتصوير، كما قام بوضع رسوم إيضاح، لنصوص الكتّاب الطليعيين في عصره، أمثال (بول إلوار) و (فرانك كافكا) و (تريستان تزارا) وغيرهم كثر، وأسهم بدور مهم عام (١٩٣٠) في الفيلم السريالي (العصر الذهبي) وفي تلك الحقبة أصدر أول رواية له سمّاها (المرأة ذات الرؤوس المئة]، كما ترك صاحبنا كتابات كثيرة، نشرها في أمهات الكتب، والدوريات التي راهنت على الحركتين الطليعيتين، في عصره: الدادائية والسريالية.

وأكتفي بنقل نَصّين من كتابات ماكس إرنست:

ART aud Talent

الفن والموهبة

يعلم كلُّهم شيئاً عن الفن اللغوي واللاهوتي والناقد والمحامي والبائع المتجول ومؤرخ الفن وصاحب السعادة المحافظ.

لكل من هؤلاء ذوقه الخاص، أستأذنك القول ياسيّد، فالفن لاعلاقة له بالذوق، ولم يوجد الفن لكي يذاق، وبالفعل هناك شخص معتمد ظن أن الفن قد وُجد للتحكيم، وأن (الفن الحديث) يجب أن يحكم من الناحية التجارية، ومن الغريب أن تتمكن فكرة متميزة، كهذه من عقل هذا الشخص المعتمد؟ إن ما يريده هذا المعتمد تجري ممارسته في النقد الممارس في الصحافة اليومية العالمية والمحلية، فهم يريدون الحكم على الفن! إنها مهمة سهلة لحكم لا يأبه بالغش، ولا تطاله المناقشة، إن محكي الفن، يتكلمون عن الموهبة ويشتكون من أن ناشئاً ما محروم من أية موهبة، هذا النواح يكون أحياناً بقصد أن يؤخذ بشكل جدي، ولكن أيها السادة، هل تعلمون حقاً ما هي الموهبة؟ لا أنتم لاتعلمون، يُخال لكم أن الموهبة تعني المقدرة على الرسم والتصوير بشكل صحيح، تماماً كالمظهر الفوتوغرافي القادر أن يمنحه اختراع التصوير الملوَّن - فلا يمكن للأنف أن يكون أطول ولا الرجل أقصر، هذه هي الأرضية المتينة التي يمتلكها المرء في الفن الأكاديمي كي يصبح مهنياً.

إن الموهنبة تعني موهبة التصميم disign، الموهبة تفترض القدرة على الإحساس بالحياة الداخلية لخط ما أو لون (يضاف الى ذلك الخط واللون المنفصلان عن الشكل، ان التصوير المطلق هو بمعنى الموسيقى المطلقة). تفترض الموهبة ان يكون للمرء تجارب، إن كلاً من الأماكن العامة والاشياء الغريبة قادر" أن يصبح حقل تجارب للفنان وكذلك قيمة لونية ما أو خط متمايل. هذا المفهوم الجديد للتجربة يُفترض ان يمتلك منه الجمهور وقبله الناقد، وعلى الناقد ان يمتلك موهبة تؤهله التعرف على تجربة الفنان، واختبارها من جديد من خلال الشكل، الذي أعطاه لها الفنان، واذا كان الناقد قد امتلك إضافة الى ذلك موهبة أن يصف بلغة سهلة تجربته فيما أبصره من العمل الفني حينئذ يكون مؤهلاً أن يكتب حول الفن وحتى أن يقيم حكماً على الفن.

وأخيراً على الناقد أن يكون قادراً على نزع عجرفته وعلى عدم الاستسلام لموقف التعالي وإعطاء الفنان نصيحة مثل [كيف يستطيع أن يتحسن هذا الفنان؟ . . . ولكن ياحكام الفن المحترمين أنتم لاتفقهون شيئاً].

* **إرنست**

(مجلة Voersmbnd - بون في ٣٠ تشرين أول سنة ١٩١٢)

The inventun of the Collage

اختراع «الكولاّج»

في بحثه الذي أسماه «ماوراء التصوير» كتب ماكس إرنست عن الكولاّج يقول :

ـ [في يوم ماطر في كولونية على الرين لفت نظري منشوراً صادر عن مؤسسة متخصصة في وسائل الإيضاح المستخدة في التعليم، وكان المنشور مزيناً بصور لنماذج تخص كل أنواع التعليم : الحساب والهندسة وعلم الأحياء والحيوان والنبات والتشريح وعلم المعادن وما شابه، وبلغ من تعددها النماذج وتفاهة المجموعة التي تشكلها ما يجعل العين تنظر والعقل يطير، وما يؤدي كذلك الى الهلوسة، ويطيح بمعاني صور الأشياء المنشورة، وفجأة شُحِذَت موبهتي الرؤيوية، بشكل جعلني أرى ما استجد من تحولات الأشياء على خلفية جديدة، ولتسجيل هذه الظاهرة الجديدة كان كل ما احتجته قليل من الدهان وبضعاً من خطوط وأفق وأرض بكر جرداء وسماء، وأرضية خشبية والى ما هنالك من الأشياء المشابهة، وبهذه الطريقة توصلت الى تسجيل هلوساتي، وتوثيقها، والأن جاءت مهمة تفسير نتائج الهلوسة ببضع كلمات أو جمل، على سبيل المثال :

ـ [يتسلل منتصف الليل فوق الغيوم، والطير الواطيء يطير خلسة فوق منتصف الليل، وأعلى بقليل من الطير الواطيء يوجد الأثير وفيه تسبح الجدران والسقوف].

ـ [نعومة الطلقة ذات القوة النابذة في العاصفة تضج بصورة لاواعية في فراغ لاصوت له].

ـ [البنات في المراهقة يحملن شيئاً من السم وقد حُجزن



في حواجل التجربة].

ـ [ان عين الإنسان هي عمل متقن مصنوع من دمع زجاجي وثلج مملح وهواء مجمّد].

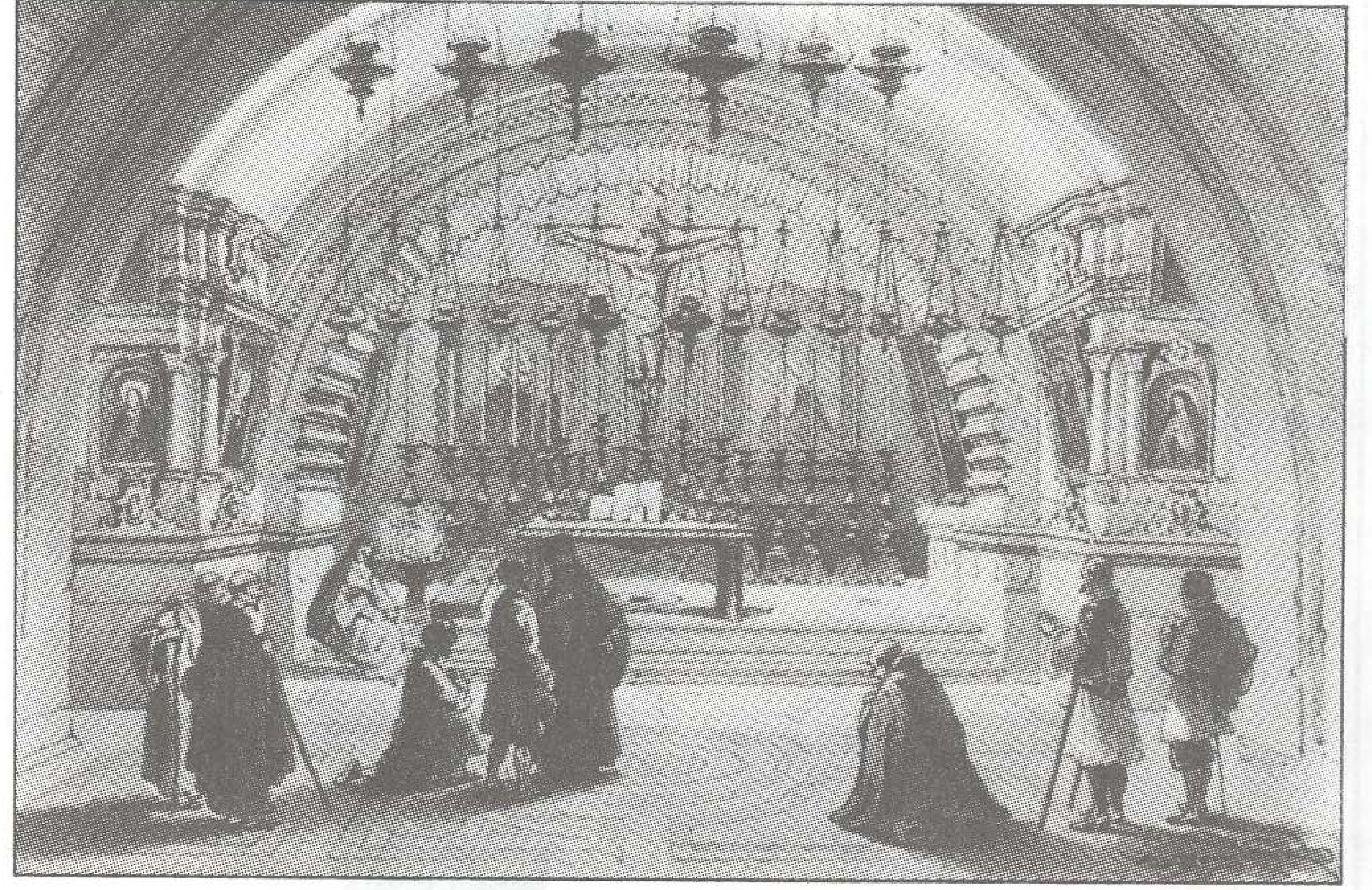
ما هو الكولاّج [سؤال يجيب عليه ماكس إرنست بخشونة محدداً إياه] بقوله :

ـ [تعتمد هذه التقنية اساساً على الاستغلال المنظم للصدفة، أو على الحشر المفتعل لحقائق متنافرة حتى تتقابل على مستوى غير مريح من حيث الظاهر، وتنتج شرارة الشعر عندما تصطدم أطراف هذه الحقائق ببعضها].

الاستشراق الفني الروسي

تأثير الثقافة العربية على أعمال المستشرقين الروس

❖ د. عبد اللطيف سلمان





- ٢ -

في الجزء الأول من هذا البحث ، الذي نشر في عدد سابق من هذه المجلة ، تحدثنا عن أهم المؤلفات الأدبية النقدية الروسية ، التي تحدث فيها المستشرقون الروس عن الوطن العربي وعن أعمالهم و إبداعاتهم الفنية ، وقدمنا نقداً سريعاً لها ، وقدكان ذلك ضرورياً بالنسبة لنا باعتبار أن تلك المؤلفات الهامة والأساسية ، هي التي أعطتنا الشواهد الحية عن رحلات الفنانين الروس للوطن العربي ، وذلك على امتداد القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

لقد بحثنا ونظرنا ، في أكثرها أهمية ، لأنها ساعدتنا في الكشف عن أوائل الفنانين الروس المستشرقين للوطن العربي ، خاصة وأن هذا الموضوع لايوجد له أثر أدبي متخصص به ، فكان لابد لنا من الرجوع إلى ماكتبه بعض المستشرقين الروس ، وكذلك بعض النقاد الفنيين ، والمؤرخين للفن ، على مدى قرنين من الزمان تقريباً .

لأول مرة عند إعداد هذا الموضوع المتخصص، يتم إشراك مواد واسعة جداً من رسوم الرحلات لمجموعة كبيرة من الفنانين الروس المستشرقين، الذين وفدوا إلى المنطقة العربية كمرافقين لوفود دبلوماسية عديدة، وكذلك منهم من جاء برفقة أصحاب المقامات الرفيعة، من الذين جاؤوا في رحلات استطلاعية، أو مهمات رسمية إلى الوطن العربي، هذا ومن الجدير بالذكر أن نقول بأن مواد كثيرة من هذا البحث، لم يرد ذكر لها مطلقاً حتى في سياق الحديث عن تاريخ الفن الروسي، وكذلك فقد كان ممتعاً أن نقوم بالمقارنة بينها وبين إبداعات فنية لفنانين آخرين مشهورين،

وبالتالي تحديد موقع وأهمية كل واحد منهم في عملية تطور الفن الروسي بشكل عام.

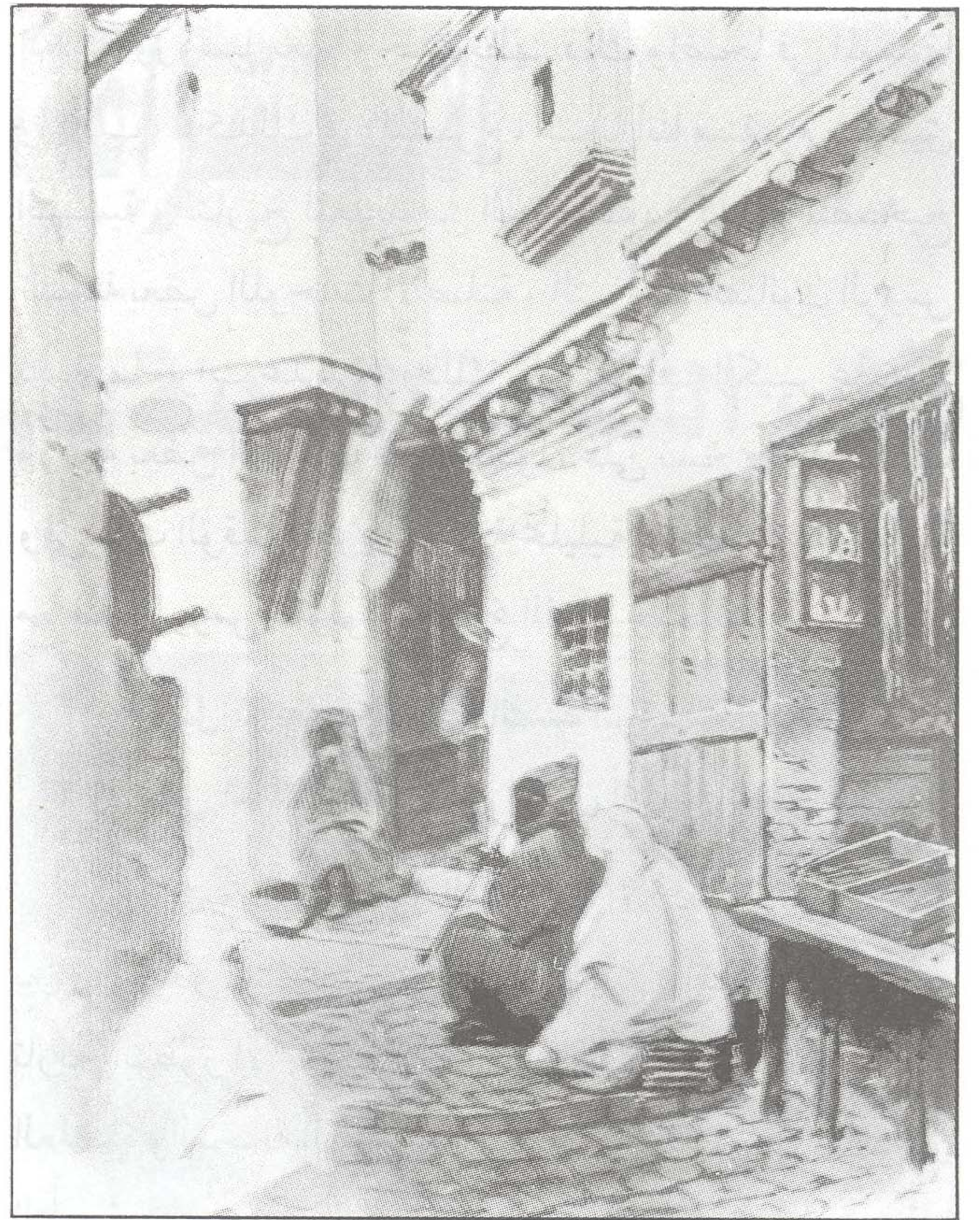
في البداية كان لابد لنا من الحديث عن تاريخ نشوء وتطور العلاقات الروسية ـ العربية، حتى القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، ومن ثم الحديث عن تطورها الطبيعي، منذ بداية نشوء العلاقات التجارية والمعيشية، بمستواها الضيق ـ حتى الدينية منها والدبلوماسية، وأخيراً العلاقات الثقافية. كذلك سنقوم بالنظر والبحث فيما وصل لأيدينا من ملاحظات الفنانين الخاصة، وكذلك أقوالهم، ورسائلهم، وتعليقاتهم عن الشرق، وكذلك الحديث عن تأثيرات الشرق على الثقافة الروسية، وكذلك على الجغرافية والتعليم والفن.

بعد ذلك سنتناول بالبحث دراسة الأعمال الفنية التي أنتجها (الفنانون المستشرقون) وذلك نتيجة رحلاتهم إلى الوطن العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتأثير الثقافة العربية على إبداعاتهم الفنية. أما فيما يتعلق بالمواد العلمية للبحث فقد تم ترتيبها حسب نظام تسلسلها الزمني. كما أنه ومن عدة نواح أخرى، فسوف نبحث في تأثير الثقافة العربية العريقة على ثقافة أوروبا الغربية وروسيا معاً، وحيث يظهر ذلك واضحاً في الموسيقا والأدب، وكذلك في المسرح، كما أننا سنقوم بتدقيق التسمية والتاريخ للعديد من اللوحات، وكذلك بتصحيح تسمية بعض اللوحات الأصلية، التي أعاد الفنانون الروس نسخها مرات عديدة، وذلك نظراً للطلب الكبير عليها، ورغبة بعض المتاحف في الحصول على نسخ منها، كذلك وفي ذات الوقت أجرينا مقارنة تحليلية لوجهات نظر عالمية مع فنانين روس تناولوا موضوع الفن وحياة الشرق.

مدخل تاريخي للعلاقة الفنية الروسية العربية في النصف الأول من القرن التاسع عشر

إن تتبع تاريخ تطور العلاقات الاقتصادية والثقافية بين روسيا والعالم العربي، تقودنا إلى الماضي البعيد من تاريخ التطور الاجتماعي بين شعبينا، فالعديد جداً من العلماء والبحاثة الروس قد تركوا لنا الكثير من الأسفار التاريخية المدونة، والقصص والقصائد الملحمية الروسية، التي تعطينا الحق في الاعتقاد بأنه قد سبق للعديد من الأشخاص الروس التواجد في بلادنا العربية، وذلك في زمن دولة [كييف ـ روس] التي قامت بين القرنين (٩ ـ ١٢ الميلاديين)، كما أن الطريق إلى البلاد العربية، قد كان





فاسيلي تيم - (الراقصة) - ١٨٨٦



فاسيلي تيم - (الجزائر - حي القصبة) ١٨٤٥

معروفاً أيضاً، وهذا ماتؤكده أساطير القرنين السادس والسابع الميلاديين.

وثيقة أخرى هامة، تدل على استمرار العلاقة بين روسيا والوطن العربي، هي تلك التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع الميلادي، وهي عبارة عن كتاب مخطوط بيد (أحمد ابن فضلان)، رسول الخليفة العربي العباسي المقتدر، إلى البلاد السلافية لدعوة شعوبها من أجل اعتناق الديانة الإسلامية، وقد زار (ابن فضلان) العديد من الدول وتجول في روسيا الوسطى، كما أنه قد دون في كتابه جميع انطباعاته، وملاحظاته عن عادات وتقاليد وحياة تلك الشعوب التي مر بها.

أما التحول الكبير في مصير العلاقة الروسية العربية فقد حصل في القرن العاشر، وذلك بعد أن اعتنقت روسيا الديانة المسيحية حيث ولدت عند الروس فكرة الحج إلى الأماكن المقدسة، والتي كانت تتم عادة إلى فلسطين، مواطن المسيحية الأول، هذا وقد كان يشارك في مناسك الحج هذه، ليس فقط رجال دين، بل أيضاً أناس روس بسطاء مسالمون.

أول وثيقة أدبية روسية، تؤكد هذه الحركة أو تدعم ذلك الإتجاه، هي تلك الوثيقة التي تتحدث عن [مسير] رئيس الدير (دانييل)، والذي زار خلال رحلته (فلسطين) في عام (١١٠٦ ـ ١١٠٨)م، وهذه الوثيقة هامة، لأنها تحتوي، إلى جانب ملاحظاته التي دونها عن حياة الشعوب العربية الشرقية، على وصف دقيق للكنائس، والمعابد الموجودة في (فلسطين) وغيرها من المواقع التاريخية المذهلة والرائعة، والسبب الرئيسي الذي أعطى قيمة خاصة لتلك الوثيقة، هو أن العديد من تلك المواقع التي ذكرها، قد

تعـرضت للهـدم والإندثار بعـد قليل من الزمن، على أيدي القـوات الصليبـيـة الغازية للوطن العربي.

في الفترة ذاتها، كان هنالك اتصـال يتم، ولكن بالاتجاه المعاكس بين روسيا والوطن العربي، ففي بداية القـرن الثـاني عـشـر، وفي (كـيـف) بالتحـديد، عـاش رجل ذاع صـيـتـه حـينذاك وكـــان يـدعـى [بطرس السـوري] وقـد كـان يعـمل مداوياً أو معالجاً (طبيباً).



فاسيلي تيم - (الحكواتي أمام باب الواد) ١٨٩١

كذلك في بداية القرن العاشر، فإن رسول الخليفة (المقـتـدر) إلى وسط بلاد البلغار والفولغا، يذكر بأنه قد التـقى (خـيـاطاً) من (بغـداد) يعـيش هناك بشكل دائم، ويمكننا القول بأنه توجد حوادث ونماذج أخرى للاختلاط والمعاشرة والتبادل مع شعوب الشرق العربي.

الحقيقة التالية الثابتة والموثقة والمدونة، والتي تندرج ضمن اهتمامات بحثنا هذا، هي تلك الوثيقة التي يمكن تسميتها بـ[مسير] المطران [أغريفينا] من (سـمولنسك) وذلك في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي، حيث سافر عبر مدينة (القسطنطينية) إلى البلاد العربية لقد زار الإسكندرية والقاهرة ودمشق والقدس، كـما أنه يوجد كـتاب آخر لرحالة اسمه [يبيفاني] عنوانه [الأسطورة] أو (الحكاية)، وتعود لنفس الفترة تقريباً.

في القرن الخامس عشر قام شخص يدعى حزاسيم] برحلة إلى الوطن العـربي، وقـد زار خـلالهـا عـدة جـزر يونانية، بالاضافة لمدينة القدس، كـما أنه توجد حكاية مشهورة ومعروفة أخرى [الفارسانوفا] والذي يعتبر أول رجل روسي، وطئت قدمه جبل سيناء.

أثر أدبي آخر كانت له شهرة واسعة، يعود تاريخه للقرن الخامس عشر ومعروف باسم [المسير خلف البحار الثلاثة] المولفة [أفاناسي نيكيتين] (؟ - ١٤٧٤, ١٤٧٥)، كذلك في نهاية القرن ذاته، وفي سنة (١٤٩٣)م قام المثقف الروسي [ميخائيل غريغوريف] - الذي يعتبر واحداً من أشهر مثقفي عصره - بزيارة لمصر، وقد أصبح فيما بعد كاتباً عظيماً لإمارة بيسكوف.

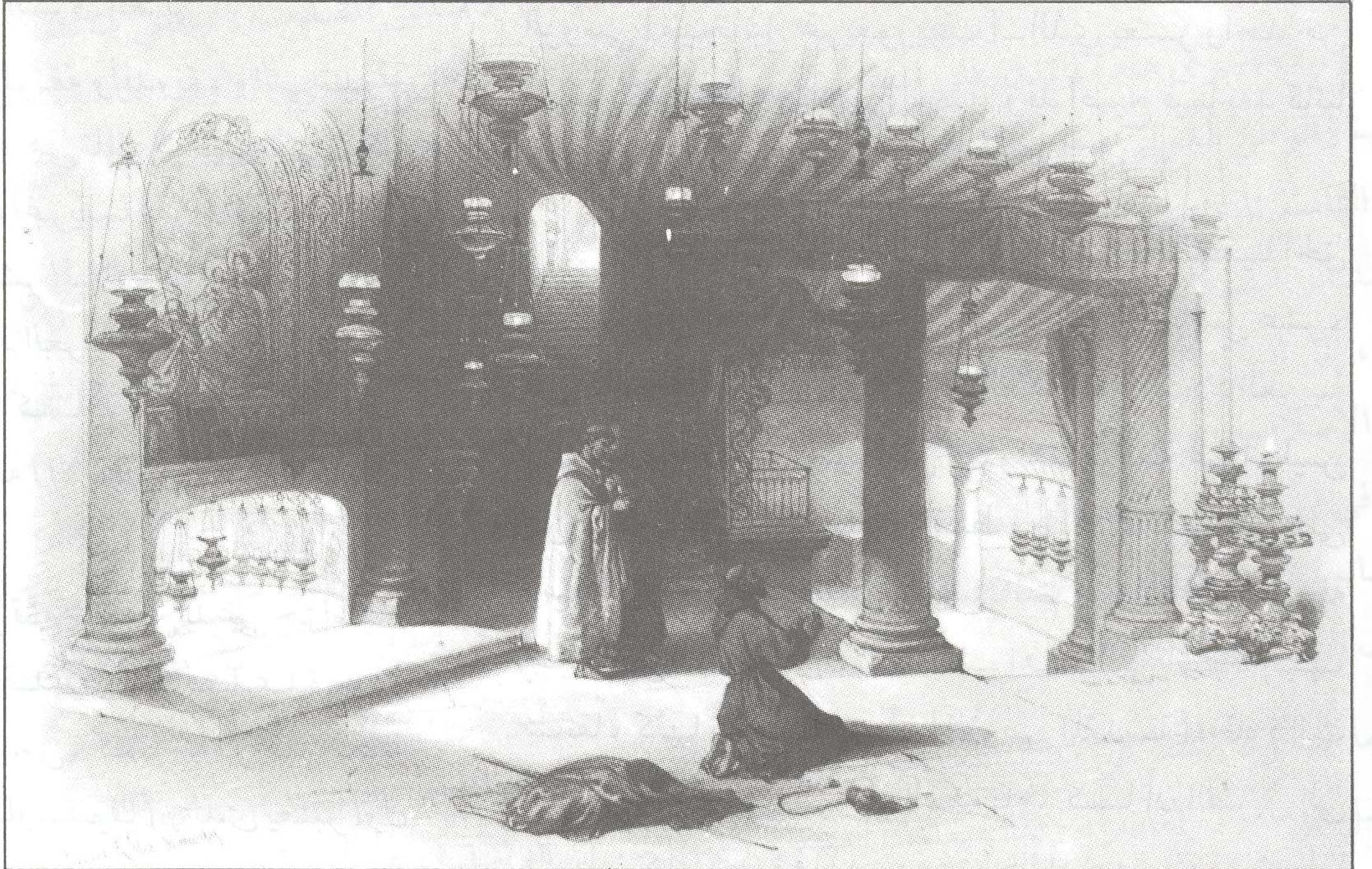
إن تلك الرحلات التي أشرنا إليها آنفاً تعطينا الحق بالتأكيد على أنه [... سابقاً وعند نهاية القرن الخامس عشر، فإن (الرحالة الروس) قد زاروا العديد من البلاد العربية والمنطقة، وجمعوا كثيراً من الشواهد الرائعة عنها، ليس عن القسطنطينية وفلسطين فقط، بل عن آسيا الوسطى وسورية وأجزاء من مصر، وقد كانت هذه المناطق معروفة جيداً من قبلهم]. إن تلك الشواهد، التي أشرنا إليها سابقاً، كلها تتحدث عن أن [الأرض المقدسة]، قد كانت معروفة من قبل الروس القدماء، كما أن الطريق إلى فلسطين كان معروفاً لهم ومفتوحاً أمامهم، وقد تجولوا

وزاروا تلك الأماكن التي لها صلة مباشرة بحياة السيد المسيح عليه السلام، وورد ذكرها في قصة حياته.

شواهد جغرافية جديدة يقدمها لنا التاجر الروسي «فاسيلي» فيما كتبه عن رحلته التي قام بها في عام (١٤٦٥ ـ ١٤٦٦)م، لقد زار حلب وأنطاكية وأضنة وغيرها. إنه يتحدث بدقة متناهية عن النشاط التجاري بين المناطق الداخلية، بهذا الشكل بدأ يتبدل استيعاب الروس لطبيعة الشرق العربي الاجتماعية، فبعد أن كان يتوجه سابقاً إلى الشرق العربي، وبشكل إفرادي، رجال دين روحيون وشخصيات علمانية، فقد بدأ يتوجه إلى الشرق بعد ذلك حيث (الامبراطورية العثمانية) ممثلون دبلوماسيون ورسل ومندوبون رسميون، وكذلك تجار روس، وبهذه المناسبة نقول بأنه قد عثر في مدينة [ماكيلوف] في جمهورية روسيا البيضاء وأثناء عمليات التنقيب الأثرية، عثر على لقى نقدية عربية (دراهم)، يعود تاريخها إلى القرن العاشر الميلادي، وهي الآن معروضة في الصالة رقم (٧) في المتحف الوطني لجمهورية روسيا البيضاء، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وجود تبادل تجاري، منذ ذلك التاريخ بين روسيا والوطن العربي.

القرن السادس عشر تنحدر «قصة» أخرى للتاجر الروسي [فاسيلي بوزيناكوف] وابنه، ورجلين عجوزين ومعهم مترجم اسمه (موسى)، فقد توجهوا جميعاً من القسطنطينية إلى (الاسكندرية) ومنها إلى (القاهرة) كما أنهم زاروا (سيناء) ثم عادوا من جديد إلى (الإسكندرية)، وفي شهر كانون الأول من عام (١٥٥٩)م، توجهوا إلى فلسطين. لقد كتب (بوزيناكوف) يصف الصحراء والأشياء الغربية التي تدهش الإنسان الروسي، الذي لم يعتد على رؤية ذلك في روسيا المشهورة بثلوجها باستمرار، كذلك يتحدث عن عدم إمكانية التجول فيها من دون مرافق (دليل) من أبنائها والخبيرين بها، كما أنه يتحدث عن الحالة السياسية الداخلية الصعبة للعديد من المناطق داخل الامبراطورية العثمانية، وعن المخاطر التي تلحق بالقوافل والرحالة خلال تحركاتهم وتنقلاتهم بين المدن التركية.

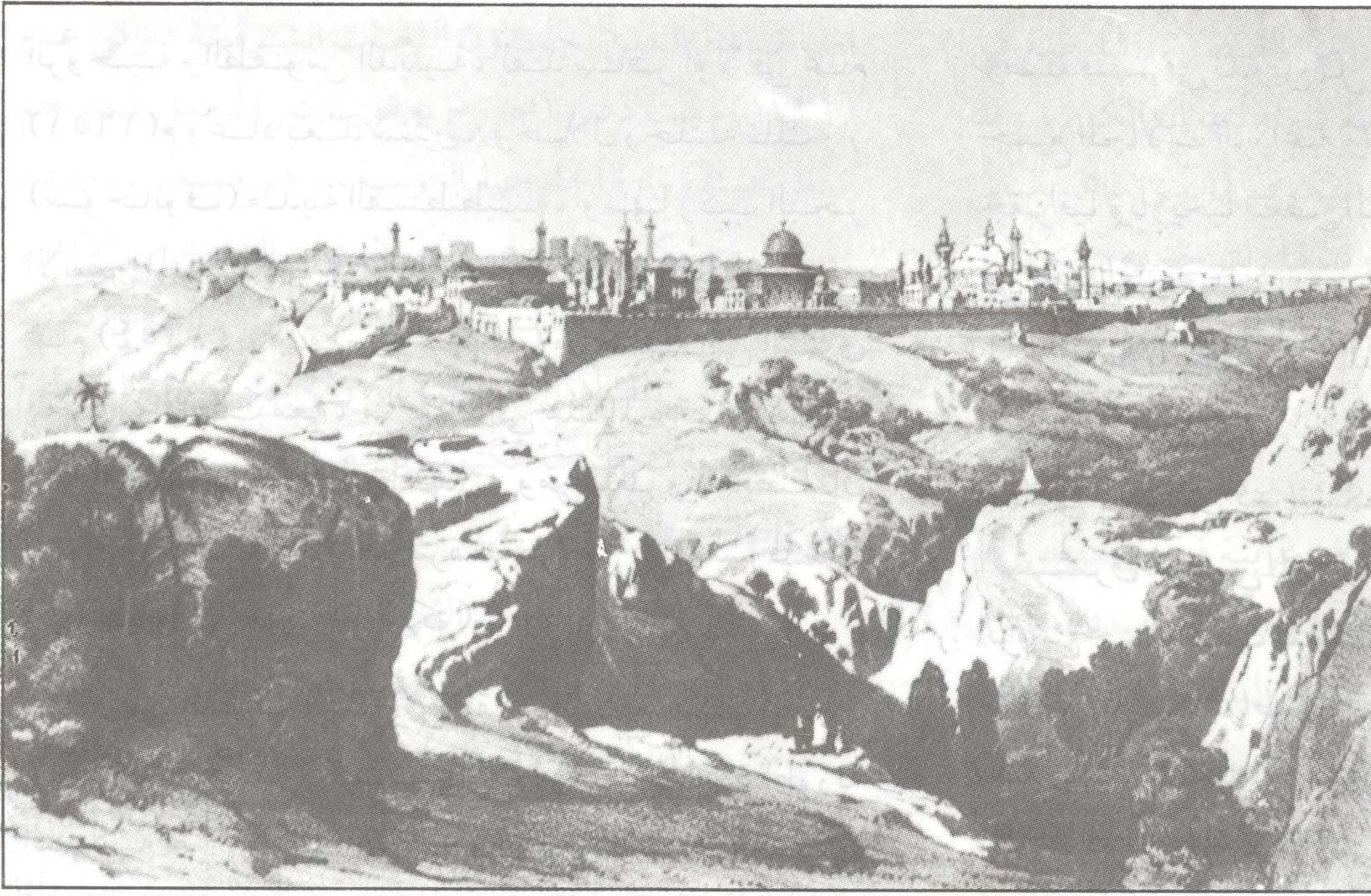
في هذه الفترة من الوقت صدرت في روسيا مؤلفات أدبية اجتماعية، ناقش فيها مؤلفوها الجوهر العلمي للديانتين [المسيحية والإسلام]. وهكذا ففي عام (١٥٣٩)م. سافر من ليتوانيا إلى روسيا الكاتب الروسي [إيفان سيميونوفيتش بيريسفيتوف] الذي كان يخدم في (ليتوانيا)، وقد كان يحمل معه بحثاً علمياً، وفي عام (١٥٤٩) قدمه إلى القيصر [إيفان الرابع] وهو يدعو فيه الحكومة الروسية



دافيد روبرتس - (مكان ولادة السيد المسيح - بيت لحم) ١٨٣٩

أن تستفيد من إجراء بعض الإصلاحات المعاشية للسكان، على نمط ماهو موجود في (تركيا) وبعض بلاد المسلمين.

في نفس القرن أيضا صدر كتاب ليوحنا الدمشقي (٦٧٥ ـــ ٧٥٣)م، وأبو كوري، حيث عرفوا فيه (الإسلام) بشكل جيد، وعلى مستوى كاف من الفهم والمعرفة، باعتبارهم عاشوا فترة من الزمن في الوسط العربي وفي بيئة مسلمة.



دافيد روبرتس - (منظر عام للقدس) ١٨٣٩

على كل حال فإن جميع المؤلفات الاجتماعية الروسية، قد تميزت بمعرفتها الجيدة للبلاد العربية، وكذلك فهمها للإسلام بشكل صحيح، كما أن هذه المؤلفات الروسية قد امتازت كثيراً عن غيرها من الكتب التي تبحث في مثل هذه المواضيع والتي كتبها مؤلفون بيزنطيون، أو رحالة غربيون أوروبيون، لقد تميزت بأنها كانت أقل خيالاً وتشويهاً للواقع العربي والإسلامي، وأكثر صدقاً وواقعية وموضوعية في نظرتها للعرب والرسلام.

في (القرن السادس عشر) ظهر في روسيا العديد جداً من المؤلفات الأدبية، والتي تعتمد في أصولها إلى مصادر عربية، لقد كانت أغلب تلك الأعمال، أو المولفات مترجمة عن اللغة الإغريقية أو السلافية، ونضرب مثالاً على ذلك رواية [ڤيرلام ويوسف] التي تعود بأصلها إلى رواية لأحد السكان البوذيين، وقد وصلت إلى العرب عن طريق الهند، وذلك في القرن الثالث عشر، بعد أن أجري عليها بعض التعديل وذلك عندما تمت ترجمتها إلى اللغة (الجيورجية)، وقد طبعت هذه الرواية فيما بعد في مدينة (موسكو) مع صور مطبوعة، قام بتنفيذها الفنان سيمون أوشاكوف (١٦٢٦ ـ ١٦٨٦)م.

في الوثائق المخطوطة التي يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر، غالباً ما نصادف ذكراً، لاسم الطبيب المعالج [اسحق] الذي كان يقترن ذكره دائماً بترجمة قام بها عن اللغة العربية لأعمال الطبيب والفيلسوف الشهير [اسحاق بن سليمان] الذي عاش في سنة (٩٠٠) تقريباً، في ذات القرن أيضاً، أي السابع عشر وذلك عندما بدأت الثقافة الروسية بالنهوض والإزدهار، حصل أيضاً بعض التقدم في (علم الجغرافيا) وذلك من خلال زيارة بعض الرحالة الروس، للوطن العربي حيث قاموا بدراسة الدين الإسلامي، ومناسكه، كما أنهم كانوا يعيرون انتباههم، إلى الآثار الثقافية العربية، والشرقية بشكل عام.

في القرن السابع عشر أيضاً، صدر كتاب يعتبر من أروع الآثار الأدبية الروسية بعنوان [بروسكينتاري]، لقد توجه (سوخانوف) إلى الشرق بهدف دراسة الثقافة

الروحية والطقوس الدينية، لقد سافر أولاً في عام (١٦٥١)م وعاد بعد سنتين، وخلال رحلته تلك زار (سوخانوف) مدينة القسطنطينية، ومنها ركب البحر الأبيض المتوسط متوجهاً إلى مصر ومنها إلى القدس، وفي عام (١٦٥٤) توجه (سوخانوف) مرة ثانية إلى الشرق العربي، وجلب معه، من هناك في هذه المرة، مايقرب من (٥٠٠) كتاب ومخطوط ثمين، ومن المعروف أيضاً بأن [سوخانوف] قد عمل بعد فترة متأخرة من ذلك مشرفاً على دار للطباعة في مدينة (موسكو).

إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر أيضاً، يرجع تاريخ صدور كتاب عنوانه [وصف الامبراطورية التركية] (١٦٧٠ ـ ١٦٨٠)م، ـ وقد أعده (ابن النبيل) فيودور فيوكتيستوفيتش دوروخين) من مدينة (يلتسا) على نهر الفولفا، والذي بقي أسيراً عند الأتراك لمدة عشر سنوات، وقد سافر خلال تلك المدة إلى مناطق واسعة من البلاد العربية، التي كانت واقعة تحت النفوذ التركي خلال تلك الفترة، لقد زار على مدى (٦٢) شهراً و (٢٠) يوماً، عدداً هائلاً من المدن العربية التي جاء على ذكرها في كتابه، والتي لا نعرف لها مثيلاً في مصادر أدبية أخرى، كما يعطي شواهد عن مدينة زارها ومن تلك المدن على سبيل المثال: (القدس) و(القاهرة) و(الإسكندرية) و(أبو قير) و(طرابلس) و(تونس) و(الجزائر) و(غزة) و(دمشق) و(بيروت) و(حلب) و(ديار بكر) و(الموصل) و(بابل) وغيرها.

بهذا الشكل، ومن خلال المدة الزمنية التي بحثناها، نكون قد شملنا ستة قرون من الزمن، وقد لاحظنا خلالها بأن (الروس) كانوا مستمرين خلال تلك المدة في دراستهم وزيادة معرفتهم للوطن العربي، فالحجاج إلى بيت المقدس، والتجار والوجوه الروحية، والدبلوماسيون جميعاً، قد تركوا لنا وصفاً رائعاً وشرحاً قيماً لتلك البلاد التي زاروها، والتي تبين لنا من خلالها مدى دقتهم، وصدقهم في تدوين كل شيء وقع نظرهم عليه، وفي جميع المجالات الزراعية والأدبية والروحية وقدموا وصفاً جغرافياً وتاريخياً لبعض المناطق والأمور في بلادنا العربية في تلك الفترة.

مقارناً معرفتهم بالشرق، مع أمثالهم من الرحالة الأوربيين الغربيين ومن نفس المستوى، فإن عضو المجمع العلمي (إجنادي كراتشكوفسكي) (١٨٨٣ ـ ١٩٥١)، المستشرق الروسي المعروف يقدر عالياً شواهد الرحالة الروس حيث كتب يقول، [بالمقارنة مع المعلومات التي حصل عليها المواطنون الروس، عن طريق ملاحظاتهم الحية والمباشرة، تبدو ضئيلة تلك الشواهد عن البلاد العربية والموجودة في الموسوعة التي ترجمت عن اللغة اللاتينية في النصف الأول من القرن السادس عشر والمسماة (لوتسيداريوس) والتي تقتصر في بعض أقسامها على مختلف البلاد والمدن».

في روسيا ومع بداية القرن الثامن عشر، وفي عهد القيصر بطرس الأول، بدأ الاهتمام ببلاد الشرق الأوسط يزداد ويقوى بشكل غير عادي، طبعاً فإن زيادة الاهتمام هذا كان يعود في أساسه إلى سياسة الدولة الروسية الخارجية، وكذلك كان متوقفاً على نتائج الحرب الطويلة مع تركيا وإيران، ولكن القيصر (بطرس الأول) كان يشجع على الإهتمام بالشرق ودراسته بشكل جيد، وذلك مثل جميع مبادراته، التي كان يهدف من ورائها إلى ازدهار العلوم وتقدمها، فالحكومة الروسية في هذه الفترة بالذات أعطت دفعاً أقوى، ودعت إلى تأسيس علم الاستشراق وتقدمه.

ففي شهر كانون الثاني من عام (١٧١٦)م، صدر أمر عن مجلس الشيوخ، يعلن فيه عن الرغبة في انتقاء خمسة أشخاص من الشباب من أجل إرسالهم إلى (إيران) في بعثة علمية من أجل تعلم اللغات التركية والعربية والفارسية.

في نفس ذلك العام وبأمر من القيصر، فقد طبع في مدينة (بطرسبورغ)، أول ترجمة كاملة للقرآن الكريم، وقد أصدره الدكتور [بطرس بوستنيكوف] الذي كان يعمل مدرساً في جامعة (بادوان)، وقد قام بترجمته، عن نص فرنسي، كان ترجمه (ديوريس) وقام برصداره في عام (١٦٤٧)م.

في عام (١٧٢٤)م وبأمر من القيصر (بطرس الأول) فقد تم إنشاء أول مطبعة، بأحرف عربية في روسيا، وقد كان الموسس المباشر لتلك المطبعة هو الشاب دميتري كانتيمير (١٦٧٣ ـ ١٧٢٣)م، وهو مولدا في الأصل وقد تم ذلك بدعم مباشر من القيصر ذاته. وكذلك في عام (١٧٢٢)م، وفي مدينة (بطرسبورغ) فقد تمت طباعة ترجمة لبحثه بعنوان [كتاب نظام أو حالة الديانة المحمدية]، وقد كان تاريخ النبي محمد عليه السلام».

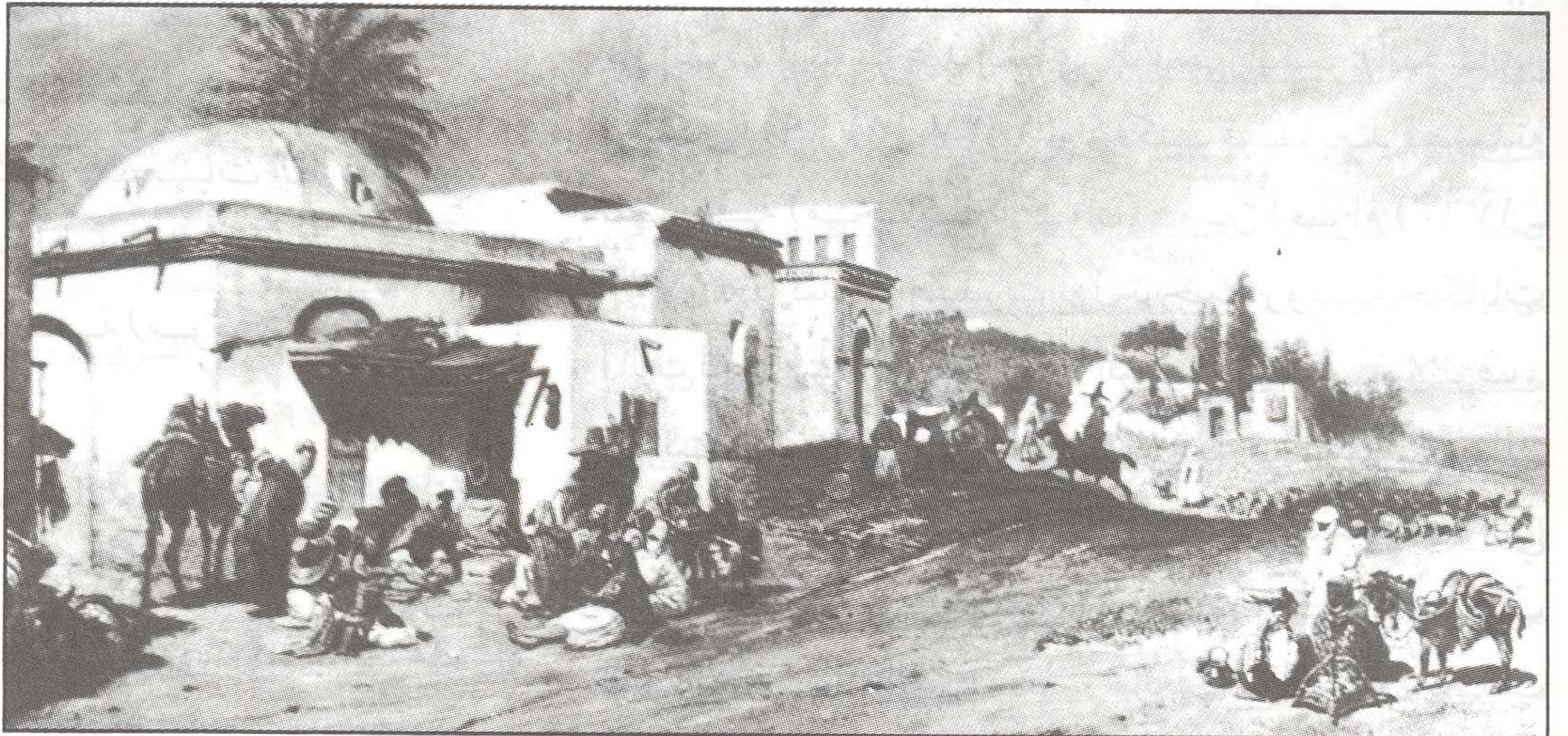
في الربع الأول من القرن الثامن عشر، ظهرت محاولة منظمة لدراسة الشرق، فأنشئت في البداية مدرسة وطنية لدارسي العربية، وقد ضمت إلى صفوفها، وشغل الأماكن بها الرحالة والتجار، من الناس والحجاج والرهبان من الذين زاروا الشرق العربي وفلسطين.

أما في عام (١٧١٢٤) فقد تم إنشاء أكاديمية العلوم في بطرسبورغ، والتي سرعان ما أصبحت تضم إليها أجانب من الذين يجيدون اللغات الشرقية. وفي عام (١٧٣٢)م تمت دعوة (جورج يعقوب كير) ليعمل كمترجم ضمن هيئة وزارة الخارجية الروسية، وهو مستعرب جاد، ويستطيع بشكل جيد وصحيح أن يقدر العديد من الأمور الهامة اللازمة والضرورية بالنسبة للثقافة والأدب الروسيين، والمصادر التاريخية اللازمة لهما، وقد استطاع أن يكتشف مخطوطة مكتوبة بالخط الكوفي، وأن يبرهن على أنها مخطوط عربي.

إلى الربع الثاني من القرن الثامن عشر يعود تاريخ رحلة (مسير) الارستقراطي (فاسيلي غريغوروفيتش)، وهو من مواليد مدينة (كييف) وقد أمضى نصف حياته في الترحال في الشرق العربي، حيث بقي بين عامي (١٧٢٣ ـ ١٧٤٧)م، متجولاً في الشرق وقد زار خلالها كلاً من يافا والقدس، كما أنه زار سيناء وقبرص، ويمكن القول بأنه قد زار كل فلسطين، ومن المعروف بأن (فاسيلي غريغوروفيتش) قد عاش في (طرابلس لبنان) مايقرب من (٥) سنوات، حيث عمل هناك مدرساً في المدرسة الأرثوذكسية الإغريقية، كما أنه حصل على الرهبنة في أنطاكية، وقد كتب في كتابه عن النيل وطبيعته، كما تحدث عن دمشق وموقعها وعن المناخ فيها، وطبيعتها الرائعة، كما أنه دون بعض الملاحظات الدقيقة التي لها علاقة بحياة العرب وثيابهم وعاداتهم،

إن مذكرات هذا الارستقراطي، لقيت في (روسيا) اهتماماً وعناية كبيرين من قبل القراء، وأكبر دليل على ذلك هو أنه، حتى عام (١٨١٩) فقد تمت إعادة طباعتها، ستة مرات متتالية.

إلى إلى جانب



النشرات العلمية ومذكرات الرحالة الروس، والأدبيات المترجمة وما تركه لنا الدبلوماسيون من وقائع، فإن شواهد عديدة عن البلاد العربية، في تلك المرحلة يمكن أن نحصل عليها أيضا من خلال مطالعتنا لكشوف جريدة [سانكت ـ بطرسبورغ] التي أصدرتها أكاديمية العلوم، والتي تتحدث عن الاهتمام الكبير الذي ظهر في (روسيا) نحو البلاد العربية، وكذلك الغنى الكبير، في تنوع هذه المواد والمواضيع والتي ستكون أساساً كبيراً في خدمة الدراسات العلمية، لبلاد الشرق الأوسط في الفترات التالية.



فاسيلي تيم - (الجزائر - دراسات لفتاة صغيرة) ١٨٤٥

عند الحديث عن تاريخ العلاقات الروسية ـ العربية، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، فإنه لابد لنا من أن نذكر أن الاستشراق الأوروبي الغربي للبلاد العربية، في تلك الفترة، قد شغل مكاناً لا بأس به في جميع أنحاء أوروبا الغربية، أما في روسيا وفي الفترة ذاتها فإن تطور موضوع (الاستشراق) كان مربوطاً بطبيعة التوجهات السياسية للحكومة الروسية، فمثلاً في فترة الحرب (الروسية ـ التركية) التي جرت في سبعينيات القرن الثامن عشر (١٧٦٨ ـ ١٧٧٤)، يتبين لنا بأن اللغة، التي وجدت لها مكاناً للتدريس في جامعة (موسكو) منذ عام (١٧٧٧)م، كانت اللغة التركية.

في فترة تولي الامبراطورة الروسية (كاترينا الثانية) الحكم بين أعوام (١٧٦٢ ـ ١٧٩٦)، جرت محاولة من أجل تأسيس مدرسة روسية للاستشراق، وقد كانت هذه المحاولة على صلة بالدعوة التي تمت من أجل تأسيس، كلية روحية ضمن جامعة (سوسكو) الحكومية الفتية، عندها أيضاً وفي ثانوية (قازان)، كانت قد افتتحت مؤسسة تعليمية خاصة بالمسلمين، وكل هذه المحاولات والبدايات لم تكن تحصل صدفة، بل أملتها وفرضتها، رغبة روسيا القوية، في زيادة اهتمامها نحو الشرق العربي.

وهكذا في عام (١٧٩٠)م، فإن المترجم والأديب البارز الروسي (م. إ. فيريفكين) قد قدم عملاً، كان سبباً في إلهاب المشاعر عند الشاعر الروسي الكبير (أليكساندر بوشكين) (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧)م، فكتب فيما بعد قصيدته المعروفة (محاكاة القرآن)، وبين أعوام (١٧٦٣ ـ ١٧٧١)م، كذلك صدرت أول ترجمة روسية لحكايات [ألف ليلة وليلة]، وقد قام بها الروسي أليكسي فيلاتوف، وكانت أضخم أثر أدبي عربي، ووحيد في روسيا في تلك الفترة من الزمن، يمكن الاطلاع والتعرف عليه، والتي سرعان ما أصبحت مشهورة جداً، لقد كانت الصحف الروسية في تلك الفترة، تطبع مايعجب القراء، ويجذب

انتباههم عن تاريخ المغاربة، لقد كان اهتمام روسيا الخارجي، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، منصب بشكل كبير نحو البلاد العربية، فإذا كانت روسيا قد افتتحت قنصلية لها في تركيا في وقت مبكر، وذلك في عام (١٧٧٢)، فقد أرسلت في عام (١٧٨٤) قناصل لها إلى كل من (الإسكندرية)، و (ألبانيا)، و(صيدا)، و(قبرص)، و(رودوس)، و(خيوس)، و(ساموس)، وفي عام (١٧٨٥) إلى كل من (دمشق) و (بيروت).

في فترة الحرب الروسية التركية، بين أعوام (١٧٦٨ ـ ١٧٧٤)، كانت روسيا قد أرسلت أول حملة عسكرية لها نحو الجزر التركية، والتي وضعت نصب عينيها توجيه انتباه الأعداء نحو البحر الأسود، وتحويل ميدان العمليات الحربية إليه، وذلك إظهار المساعدة لليونانيين في نضالهم ضد الأتراك وتخفيف العبء عليهم، من بين المشاركين بتلك الحملة كان القبطان البحري، والذي أصبح فيما بعد قائد فرقة المدعو (م. غ. كوكوفتسوف) (١٧٤٥ ـ ١٧٩٣)م، لقد زار العديد من الجزر والجزائر وتونس، والتي بنتيجتها أصدر مذكراته في عام (١٧٨٨)، وقد ضمنها، وصفاً واسعاً ودقيقاً مبنياً على أساس مشاهداته وملاحظاته، لكل مازاره، وهي تعتبر من أهم المصادر حتى يومنا هذا والتي تصف الجزائر وتونس بشكل دقيق وجيد في تلك الحقبة من الزمن.

لقد اتصف (القرن الثامن عشر) في نهايته بالمستوى العالي والمتطور لعملية الطباعة في روسيا، خاصة مايتعلق منها بالإستخدام المباشر لبعض الخطوط الشرقية، فيما يخص اللغة العربية، فقد طبع قرآن في (بطرسبورغ) في عام (١٧٨٨)م، وذلك اعتماداً واستناداً على رسالة لخطاط مسلم كبير في ذلك العصر، وقد امتاز بخاصية منفردة من حيث الشكل، لم تبلغها أية تقنية طباعية في كل البلاد الغربية الأوروبية في تلك الفترة، كما أن مطابع أوروبية مشهورة وذات سمعة جيدة، قد اعترفت بتفوقه على جميع ماصدر عندهم من طباعات، وخلال أحد عشر عاماً فقد تمت إعادة طباعة هذا القرآن ستة مرات.

يمكن التحقق من أنه في (النصف الثاني من القرن الثامن عشر) فقد ازدادت وتوسعت دائرة الاهتمامات الروسية نحو الاستعراب، لقد كان الروس يترجمون إلى الروسية عن اللغة الفرنسية، ونادراً عن الألمانية (روايات) لاحدود لها عن العرب، فخلال مائة سنة، توفرت لدى الروس شواهد عديدة جداً، ومختلفة بما فيه الكفاية عن العالم العربي، حتى أن الصحف الروسية أخذت تنشر عنهم مواد معرفية كبيرة، وظهرت أيضاً ترجمات لكتب شرقية عديدة، كما أنه كان باستمرار يصدر (وصف) لرحلات بعض الرحالة الروس إلى الشرق العربي.

لقد وضعت بداية الإستعراب العلمي، وعلم الاستشراق، وذلك بالرغم من كل الصعوبات في ذلك الوقت، وقد حصلت أولى المحاولات لتدريس اللغة العربية، وقد تم ذلك بقدر الإمكان، وعلى أوسع مايمكن. أما عن الاهتمام الروسي المتزايد بالثقافة الشرقية، العناية الفائقة بها، فهو ما تؤكده مثلاً تلك المجموعة الكبيرة عن علم المسكوكات الموجودة في دار التحف. إن نشوء العلاقات الدبلوماسية مع (روسيا) هو مايميز تلك الفترة من الزمن.

مراجع البحث:

١ ـ رسالة دكتوراة «الوطن العربي في إبداعات الفنانين الروس في القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠».
(د. عبد اللطيف سلمان) ـ لينينغراد ـ ١٩٨٨ ـ

٢ ـ «رحالة روس في الشرق الأوسط» مقالة لـ(ب. م. دانتسك).
موسكو ـ ١٩٦٥.

٣ ـ «مقالة نقدية بالاستشراق الروسي» (كراتشكوفسكي ـ إ. يو)
موسكو ـ لينينغراد ـ ١٩٥٠.

٤ ـ «رحلة ابن فضلان على نهر الفولفا» (كراتشكوفسكي ـ إ. يو.)
موسكو ـ لينينغراد ـ ١٩٣٩.

يعتبر القرن التاسع عشر، القرن الذهبي بالنسبة للتعرف بالشرق العربي من قبل العديد جداً من الرحالة الأوروبيين، والفنانين والكتاب والشعراء الغربيين، الذين أدهشتهم الزساطير والقصص العربية التي سمعوها، أو قرأوها، والتي تتحدث عن الآثار الفنية والأدبية العريقة الموجودة في الوطن العربي.

في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وبالتحديد في عام (١٨٢٩)م، نشرت في فرنسا قصيدة الكاتب والشاعر الفرنسي الشهير ڤيكتور هوجو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥)م، «مواضع شرقية»، وقبل ذلك وفي عام (١٨١٧)م، نشرت قصيدة الشاعر الإنكليزي (توماس مور) (١٧٧٩ ـ ١٨٥٢)م، [الشرقية]، وقصيدة (كولريدج)، كذلك فقد توجه إلى الوطن العربي فنانون تشكيليون من أمثال: الفرنسي (أنطوان غرو) (١٧٧١ ـ ١٨٣٥)، الذي كان ضمن حملة الامبراطور (نابليون بونابرت) لاحتلال مصر في عام (١٧٩٨)، وقد رسم العديد من اللوحات ومن أشهرها. [نابليون يزور مرضى الطاعون في يافا] (صورة رقم ١) وغيرها من الأعمال، وكذلك الفنان (أليكساندر غابرييل ديكان) (١٨٠٣ ـ ١٨٦٠)م، وتيودور شاسيريو (١٨١٩ ـ ١٨٥٦)م، وغيرهم) لقد كان كل واحد منهم يكتشف شرقاً خاصاً به، إنه يجد في البحث عن أكثر المواضيع جدية، وأكثرها متعة لمشاهديه الأوروبيين الغربيين، وتكون ملبية لطموحات الفنان ومنسجمة مع مهمته الإبداعية التي يبحث عنها.

أغلب أولئك الفنانون، كانوا من الفرنسيين، ومن بينهم الفنان المشهور (أوجين ديلاكروا) (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣)م، الذي شغل مكاناً بارزاً من تاريخ الفن الفرنسي)، هذا الفنان الرومانسي الذي هرب من بيئته المتحضرة، والتي لم تكن لتقدم له شيئاً، سوى خيبة الأمل، ولقد سجل (ديلاكروا) في مذكراته، كل شيء



فاسيلي تيم - (ناديفا - ناديا) ١٨٤٥

أدهش خياله، من مشاهدات رآها في المغرب والجزائر عندما زارهما في عام (١٨٣٢)م. لقد رسم ديلاكروا العديد من اللوحات المائية لمشاهد حية، وكذلك ديكوراً لمنازل شرقية هي غريبة بالنسبة إليه، وكذلك العديد من المناظر الطبيعية، والوجوه العربية. إن لوحاته «نساء جزائريات» والتي رسمها في عام (١٨٣٣ ـ ١٨٣٤)م، (صورة رقم ٢)، وغيرها من الأعمال، هي مليئة بالحركة الحية الكاملة، وكذلك تلك الأعمال التي رسمها بعد ذلك وفي فترة متأخرة من ذكرياته في المغرب مثل «صيد الأسود في المغرب» عام (١٨٥٤)م، (صورة رقم ٣)، ولوحة «مغربي يسرج الحصان» (١٨٥٥) (صورة رقم ٤)، واللتان هما الآن محفوظتان في متحف الزرميتاج. لقد أحرز ديلاكروا دوياً انفعالياً قوياً تحت ضربات ريشته عندما رسم مشاهد من الحوادث الحياتية لسكان تلك البلاد كما في أعماله الاستشراقية الأخيرة.

إن رحلة ديلاكروا إلى الشرق، لم تعطه فقط مواضيع جديدة وفنية، بل لقد أغنته لونياً، ومكنته من فهم أعمق لدور اللون وانعكاساته، والنفاذ المتبادل بين اللونين المتجاورين، إضافة لذلك وفي المشرق بالذات فإن الفنان قد وجد فيه عالماً منسجماً تماماً مع نفسه وذاته، فقد كتب في مذكراته يقول: «عند هؤلاء الناس لا يوجد شيء، غير الفطاء، فتراهم مسرورين لدرجة كبيرة، كما عند الكاتب الروماني القديم مارك توللي «سيسيرو» (١٠٦ ـ ٤٣) قبل الميلاد، ـ وهو مسرور بكرسيه الرائع ـ ... إن الإغريق لم يعرفوا شيئاً أكثر من الروعة والجمال، وهؤلاء هم إغريقيو الوقت الحاضر. لقد ضحكت كثيراً من إغريقيي دافيد».

إن هذا المقطع مما قاله الفنان ديلاكروا في مذكراته، هو خير شاهد على علاقته بالمذهب الكلاسيكي الحديث، وخير معبر عن حماسه وميوله نحو المثالية والتي تعتبر روح الرومانسية.

إلى بداية القرن التاسع عشر، تعود بتاريخها العديد من رحلات الرحالة الروس إلى بلاد الوطن العربي، والذين ينحدرون من بيئات اجتماعية مختلفة. فمثلاً إلى بداية القرن التاسع عشر بالذات ترجع وثيقة «يوميات السفر إلى مدينة القدس المقدسة وضواحيها» والتي قام بها أحد نبلاء مقاطعة كالوجسكايا الروسية هو فيشينياكوف ومعه التاجر نوفيكوف وذلك في عامي (١٨٠٤ ـ ١٨٠٥)م. والتي صدرت في عام (١٨٢٣)م، أما القدس وإيران فقد زارهما من مقاطعة ريازانسك الروسية السيد ديمتري إيفانوفيتش تسيرولين. كما أنها تقدم لنا متعة كبيرة تلك الوثيقة التي كتبها وخفها لنا العبد الإقطاعي كير برونيكوف عند الكونت شير يمتييف، والذي زار القدس ومصر وسيناء وآفون وغيرها.

في الوقت ذاته، كان الاستعراب الروسي يعيش عهداً جديداً، وذلك عندما بدأت الجامعة بإيجاد نظام جديد لها في عام (١٨٠٤)م، كذلك فإنهم قد خطوا خطوة جيدة نحو تنظيم تدريس اللغات الشرقية، وكذلك تم إنشاء أقسام جديدة متخصصة في مدينة خاركوف وقازان. أما مدينة بطرس بورغ فقد أصبحت مركزاً للاستعراب العلمي. في عام (١٨١٧)م، افتتح عضو المجمع العلمي الروسي والعضو في أكاديمية العلوم الروسية خريستيان دانييلوفيتش فرين (١٧٨٢ ـ ١٨٥١)م، افتتح المتحف الآسيوي، كما أن أوسيب إيفانوفيتش سينكوفسكي (١٨٠٠ ـ ١٨٥٨)م، كان قد ترأس قسم الاستشراق، وهو الذي زار سوريا ومصر والنوبة في عام (١٨١٩)م، وعندما أحيل على التقاعد ـ حل مكانه العالم الشرقي العربي المصري الشيخ طنطاوي (١٨١٠ ـ ١٨٦١). ومن الجدير بالذكر هنا بأن المستشرق الروسي سينكوفسكي وبعد عودته من رحلته إلى روسيا قام بطباعة مقاطع من مذكرات رحلته في «أرشيف الشمال» و «ابن الوطن». وفي عام (١٨٢٢)م، قامت أكاديمية العلوم الروسية بمنح سينكوفسكي لقب بروفيسور في اللغة العربية والتركية. لقد كان سلينكوفسكي الرجل الوحيد بين جميع من حملوا هذا اللقب من من زملائه قد قام بزيارة إلى الشرق العربي في عشرينات القرن التاسع عشر وأصدر «روايات شرقية» والتي لأول مرة يعتمد في كتابتها على مصادر عربية وبشكل مباشر.

بانتهاء حرب البلقان (١٨٢٨ ـ ١٨٢٩)، قام مؤرخ الكنيسة الارثوذكسية الروسي أندريه نيكولا يوفيتش مورافيوف (١٨٠٦ ـ ١٨٧٤)، بزيارة إلى فلسطين، وقد كان وقتها موظفاً في القسم الدبلوماسي التابع لقيادة الجيش الروسي الثاني. لقد كان هدف تلك الرحلة دينياً. مورافيوف في عمله الأدبي «رحلة إلى الأماكن المقدسة في عام ١٨٣٠»، والذي صدر في بطرسبورغ في عام (١٨٣٥)، كتب فيه منوهاً يقول: «بأنه أول من كتب بلغة أدبية عن الأماكن المقدسة، وأن الحجاج والكتاب الذين كانوا قبله تركوا ثروة أدبية ولكنهم لم يكونوا يفقهون علم اللغة جيداً».

إن رحلة أندريه مورافيوف إلى فلسطين وبيروت، قد لاقت صدى واسعاً بين أوساط المثقفين الروس. فقد كتب الشاعر الروسي الكبير أليكساندر بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧)، كتب يقول: «برقة وغبطة عفوية نحن نقرأ كتاب السيد مورافيوف ...». وكذلك العالم والكاتب والناقد الشهير نيكولاي كافريلوفيتش تشير نيشيفسكي (١٨٢٨ ـ ١٨٨٩) كتب يقول: «الرحلة إلى الأماكن المقدسة كانت قد قرأت بسرور ...» وقد أكد بذلك ماقاله بوشكين قبل ذلك عن رحلة مورافيوف، كما أنه ومن المعروف بأن الجنرال نيكولاي مورافيوف (١٧٩٤ ـ ١٨٦٦) وهو شقيق أندريه الأكبر كان قد جلب معه من فلسطين سعفاً من شجرة نخيل، وقد ألهمت هذه السعف فيما بعد الشاعر الروسي الكبير ميخائيل لير مينتوف (١٨١٤ ـ ١٨٤١) الذي كتب قصيدة شعرية عاطفية عنوانها «حدثني ياغصن فلسطين».

تمر عشرون سنة ويقوم بعدها أندريه مورافيوف برحلة ثانية إلى الشرق. في هذه المرة يقوم مورافيوف بزيارة إلى القسطنطينية (اسطنبول) واليونان وسوريا وفلسطين في رسائله المرسلة من الشرق عام (١٨٤٩ ـ ١٨٥٠)م، كتب مورافيوف يصف بعلبك، وجبال لبنان والناس الذين يعيشون هناك، وكذلك كتب عن التباين بينها وبين سهول دمشق وغير ذلك الكثير. إن الكتاب الذي ألفه أندريه مورافيوف يعتبر اليوم ذا قيمة كبيرة باعتباره مصدراً رائعاً من المصادر التي تقدم وصفاً دقيقاً ودراسة قيمة لكل من سوريا ـ فلسطين ـ ولبنان. لقد شارك في رحلات الجنرال نيكولاي مورافيوف الذي ورد ذكره سابقاً (أ. و. ديوغاميل) والذي كان ومنذ عام (١٨٣٤ وحتى عام ١٨٣٧)م قنصلاً عاماً لبلاده في مصر وقد زار خلال ذلك كلاً من بيروت وعدداً من مدن سوريا، فلسطين ولبنان وقد



فاسيلي تيم - (ضواحي الجزائر) ١٨٤٥

كانت حينئذاك تحت السيادة المصرية وذلك منذ عام (١٨٣٣)م.

لقد كتب ديوغاميل الكثير من الملاحظات في دفتره عن الحالة السياسية السائدة في المنطقة في تلك المرحلة ومن ملاحظاته كتب يقول: «بأن جميع المواطنين المسلمين قد خاب أملهم بالمصريين، وأصبحت لديهم قناعة تامة بأن السيطرة المصرية هي أشد ظلماً وتعسفاً من الأتراك أنفسهم».

بعد ذلك من المفيد أن نذكر هنا اسم الدبلوماسي الروسي الشهير قسطنطين ميخائيلوفيتش بازيلي (١٨٠٩ ـ ١٨٨٤)م، الذي كان قنصلاً عاماً لبلاده في سورية وفلسطين وذلك بين أعوام (١٨٣٩ ـ ١٨٥٣)م، وقد عاش عدة سنوات في بيروت والقدس. لقد كان بازيلي عالماً حقيقياً بأمور الشرق، وقد ظهر ذلك واضحاً في كتبه «لمحة تاريخية للقسطنطينية»، و «سوريا وفلسطين» واللذان تحدث فيهما عن تاريخ سورية من النصف الثاني من القرن الثامن عشر وحتى نهاية أربعينيات القرن التاسع عشر. *لقد اعتمد بازيلي في كتاباته على ما جمعه بنفسه من مواد، منطلقاً من معلوماته الفنية عن الشرق وانتهاءً بمشاهداته المتعددة الجوانب من خلال عمله كدبلوماسي، وقد قيم كتاب بازيلي من قبل الكاتب والأديب الروسي الشهير نيكولاي فاسيليفيتش غوغول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢)م، الذي قال عنه باختصار: «معارف كثيرة، واهتمام شديد»*.

من المعروف أيضاً، بأنه وخلال وجود بازيلي على رأس عمله كقنصل عام لبلاده في بيروت، فقد ملّ ممثلون كبار للأدب الروسي من أمثال الأمير والشاعر والأديب والناقد الروسي بطرس أندرييفيتش فيازيمسكي (١٧٩٢ ـ ١٨٧٨)م، وكذلك الكاتب والأديب الروسي الكبير نيكولاي غوغول، ضيوفاً عليه.

لقد زار غوغول كلاً من مدن القدس وبيروت وغيرها من المدن الواقعة على الطريق بينهما، لقد كانت غوغول بناءً على دعوة له من صديق الدراسة القنصل بازيلي، ونتيجة لهذه الزيارة وجدت رسائل غوغول المشهورة والتي أرسلها من القدس وبيروت إلى أهله وأصدقائه. إننا نجد بين أسطر رسائله أسماء للمدن التي مر خلالها. فمثلاً في رسالته التي بعثها لصديقه الشاعر والمؤرخ والناقد الروسي ستيبان بيتروفيتش شيفيروف (١٨٠٦ ـ ١٨٦٤)م، والتي يقول فيها: «بمساعدة صديقي القديم في الدراسة، قنصلنا العام في سوريا بازيلي، سافرنا إلى القدس، عبر مدينة صيدا وصور القديمة وعكرو (عكا)، ومن هناك وعبر مدينة الناصرة نحن تابعنا طريقنا إلى القدس ...». غوغول في رسالة أخرى إلى صديقه الشاعر الروسي فاسيلي أندربيفيتش جوكوفسكس (١٧٨٣ ـ ١٨٥٢)م، كتب يشرح له فيها عن مشاعره وأحاسيسه التي كان يشعر بها وهو داخل معبد قبر السيد المسيح وعن الألحان والأناشيد التي كان يسمعها بصعوبة بالغة. لقد أرسل غوغول ثماني رسائل إلى أهله وأصدقائه، أربع منها بعثها من بيروت ومثلها من القدس.

في أواسط الثلاثينيات من القرن التاسع عشر بدأ العالم الجغرافي الروسي بطرس أليكساندروفيتش تشيخاتشيف (١٨٠٨ ـ ١٨٩٠)م، بدراسة الشرق حيث كان ومنذ عام (١٨٣٠)م، يعمل بصفة ملحق في السفارة الروسية في مدينة القسطنطينية (اسطنبول)، وبتكليف من الحكومة الروسية، قام تشيخاتشيف بزيارات متكررة إلى كل من سورية ومصر، وقد تباحث مع والي مصر محمد علي باشا من غير مترجم بينهما، كما أنه اطلع على معالم مصر التاريخية. وقد صدر لزياراته المتكررة بلك عمل مؤلف من ثمانية أجزاء صدرت باللغة الفرنسية. ومن المعروف أنه وفي فترة متأخرة وذلك في عام (١٨٧٧)م، وعن عمر يناهز (٦٩) عاماً، قام تشيخاتشيف ومن جديد بزيارة إلى الشرق زار خلالها كلاً من الجزائر وتونس،

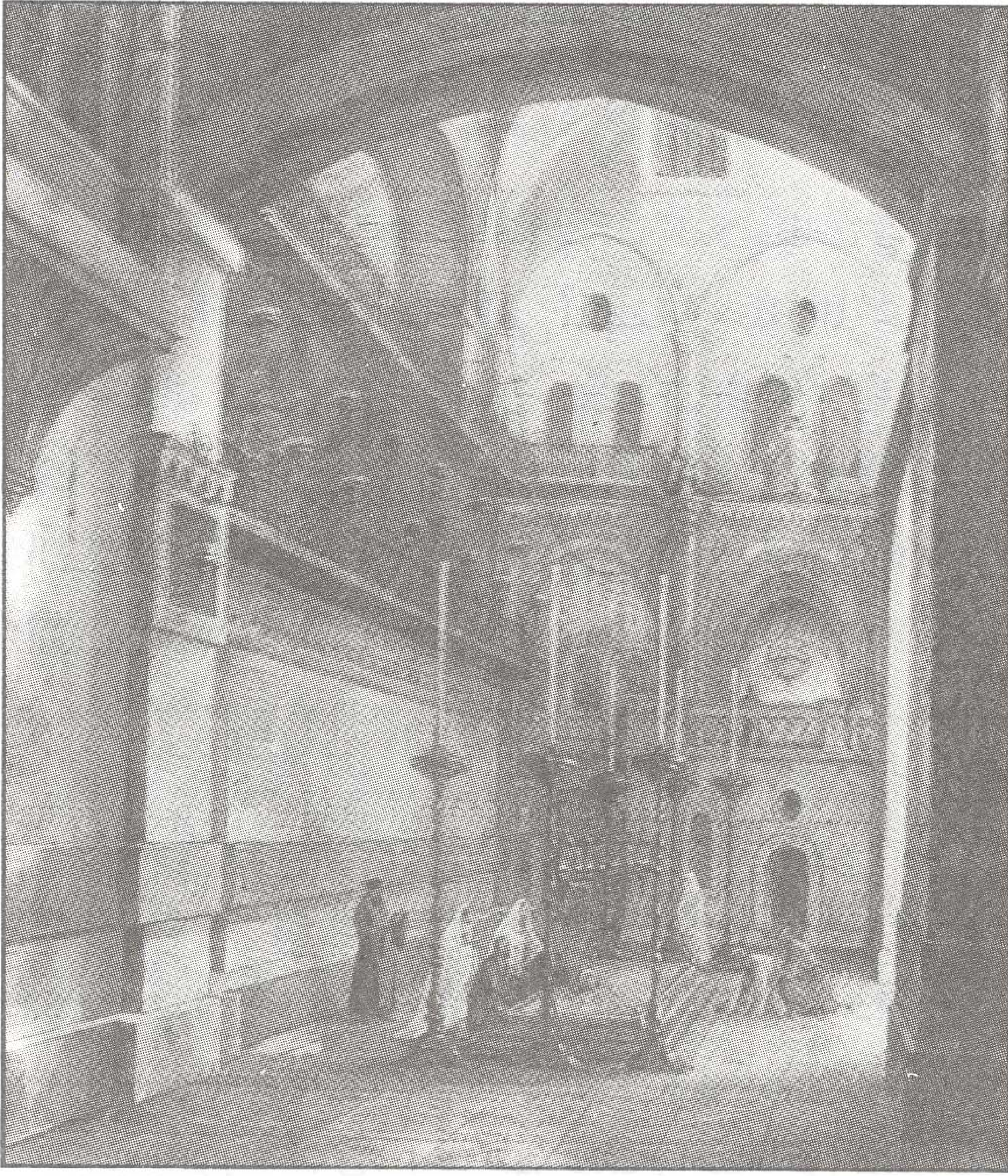
ونتيجة لتلك الزيارة صدر له كتاب في عام (١٨٨٠) يحوي رسائل كان تشيخاتشيف قد وجهها إلى صديقه ميشيل شيفالييه.

في عام (١٨٣٥)م، بدأ ولأول مرة برحلة إلى الشرق المستشرق والكاتب الروسي (أ. س. ناروف) الذي كان قد شارك في حرب عام (١٨١٢)، لقد قام ناروف بزيارة فلسطين، مصر والنوبة، وقد نتج عن زيارته تلك إصداره للعديد من الكتب. لقد كانت أول إصدار له بعنوان: «رحلة إلى الأراضي المقدسة» وقد كتب فيه الكثير عن رحلته وتنقله بين مصر وفلسطين، كما أنه أولى اهتماماً كبيراً لحياة البدو الخاصة وكذلك تحدث عن التطور الزراعي الموجود في تلك البلاد التي زارها.

في عام (١٨٤٧)م، قام والي مصر محمد علي باشا بدعوة المهندس الروسي (إ. ب. كوفاليفسكي لزيارة مصر من أجل تكليفه بالبحث والتنقيب عن مصادر وجود الذهب في شرقي السودان، وقد بقي كوفاليفسكي بالقاهرة أسبوعين قابل خلالهما محمد علي باشا ومن ثم توجه إلى السودان وبرفقته عدداً من الضباط المصريين.

أهمية كبيرة لاقتها رحلة المستشار الثاني في السفارة الروسية بالقسطنطينية دميتري فاسيليفيتش داشكوف (١٧٨٨ ـ ١٨٣٩)م، والتي قام بها إلى البلاد العربية، إن قلم هذا الكاتب قد خلف لنا عدداً من المؤلفات، وهي على صلة بوجوده في تلك المنطقة، ففي عام (١٨٢٦)م، وفي مجلة المناخ «ألوان شمالية» كانت قد طبعت مقالة بعنوان «حجاج روس في القدس». وهي تضم مقتطفات من رحلة في اليونان وفلسطين في عام (١٨٢٠)م.

لقد أعار داشكوف اهتماماً كبيراً لوصف الطبيعة والشعب العربي. فمن حيث أسلوب العرض فإن الكاتب قد تأثر بالزمن الحديث وبتأثير الرومانسية. فهو يقول مثلاً: «... منتظراً ظهور القمر/ ... / ونحن نسير في تلال كنا


نيكاتور تشيرنيتسوف - ديكور مسرح ١٨٦٢

نشاهد طبيعة أخرى تماماً: إنه مكان مقفر، حيث لا وجود فيه لأثر الإنسان تقريباً، حيث نبتت شجيرات وهي تبدو كأنقاض من وقت لآخر علي الروابي، وكأنها ضريح من الزمن الغابر».

إن تفكير داشكوف بالديانات الشرقية وأسلوب الهندسة المعمارية في بناء دور العبادة هي الذي يحتل قسماً كبيراً من كياباته. لقد كتب داشكوف قائلاً عن وصفه لإحدى الكنائس: «لقد أغفلنا تفاصيل دقيقة وعديدة، وهي تعتبر ضرورية من أجل أولئك الناس الذين يرغبون في أن يمتلكوا وثيقة دقيقة لوضع المعبد الحالي/ ... / وإننا نأمل بأن تتحقق قريباً رغبة هؤلاء القراء وحبهم للإستطلاع وذلك عندما يصدر قريباً ويرى النور الألبوم المصور الكبير والكامل لمخطط الكنيسة الهيرة لقد رسمها عن الموقع مباشرة الفنان المصور عضو المجمع العلمي الروسي مكسيم فارابيوف (١٧٨٧- ١٨٥٥)م، حيث لم يستطع أحد من

الرحالة الجدد أن يجمع كل هذا القدر من العناصر، كما أنه لن يتمكن أحد أيضاً من استخدامها بشكل أفضل مما فعل فارابيوف، هذا ويوجد إلى جانب الرسوم شرح لها وكذلك تعداد للإيقونات والناديل وتعريف ديني بها وبكل واحدة منها وغيرة من الأمور».

من خلال ما تقدم نكون قد عرفنا بأن الفنان مكسيم نيكيفور وفيتش فارابيوف هو أول فنان روسي وطئت قدمه أرض الوطن العربي وهو ما تؤكده اللوحات الموجودة في مستودعات المتاحف الروسية وكذلك الوثائق الأدبية والنقدية الفنية التي تم العثور عليها وتتحدث عن الوطن العربي.

لقد قام فارابيوف برحلته إلى الشرق في الوقت الذي كان هو في مدينة بطرسبورغ، وقد جاءت رحلته بعد فترة وجيزة من استلامه لمهام عمله الجديد كمدرس لمادة الرسم في أكاديمية الفنون، وهو في الأصل مصور من حيث الاختصاص وقد أصبح بعد فترة قصيرة فناناً معروفاً- ومربياً مشهوراً ومحبوباً ومحترماً من قبل تلامذته من الفنانين الشباب، الذين أصبح عدد منهم مشهورين فيما بع وقد ترك فرابيوف فيهم، ذكرى مضيئة وحسنة:

لقد ذهب فارابيوف في طريق صعب عندما أراد أن يثبت ويوثق تلك المناظر العربية الغير معروفة لأبناء وطنه، وقد حدد هذا وأضاف ميزة أخرى لأعماله. فمن جهة- يبدو واضحاً محاولته ورغبته في التوثيق الدقيق للآثار التاريخية، وكذلك أسلوبه في التعبير عنها وإظهارها بلوحات مميزة رائعة، وكذلك رسمه وتصويره للعديد من اللوحات التي تظهر طبيعة غير معروفة من قبل. ومن جهة ثانية- لقد أبرز فارابيوف الجمال الرائع والمبهم للآثار القديمة التي يحيطها المنظر. إن جميع أهمال فارابيوف تعبر عن فهم دقيق ومشبع وتأثير قوي لما يشاهده بأم عينيه ولأول مرة.

لقد كان المهم في أعمال الفنان فارابيوف هو ليس فقط «ماذا» يرسم، بل إن «كيف» كانت هي الأهم في أعماله، إنه دائماً وأبداً يدرس تكوينه بدقة محكمة ومضبوطة، حيث كان يدخل في تلحين شكل الطبيعة الرومانسي وذلك من خلال التلاعب بتوزيع المظل والنور، وكذلك سعيه الدائم نكو الأ»كال والهيئات الغير المألوفة، فالوديان الخفية الغافية في بطن الطبيعة كان يعبر عنها بجعلها تحت ستار خفيف من الضباب المنبعث من الأرض من شدة حرارة الشمس المحرقة. لقد عبر عن الطبيعة والعمارة في أعماله في تلك اللحظة التي كانت فيها وجهة نظره تنزع نحو الخلود الأبدي، وفي مثل هذا التوجه الإبداعي فإن أعماله الفنية التي تحتوي أو تتضمن عناصر إنسانية كانت هي أيضاً دعوة حقيقية للإشارة إلى عظمة الآثار القديمة، ورسوخها الذي لا يتزعزع عبر الزمان، ويبين اتساع أفقها، لقد كانت جميع أعماله التي قدمها لنا حتى تلك التي تحتوي على مناظر طبيعية هي أعمال تأريخيج تسجيلية بالدرجة الأولى.

للوهلة الأولى يتراءى لنا بأن أعمال فارابيوف الفنية والتي كرسها لرسم مناظر الآثار المعمارية، هي في الواقع بعيدة عن واقع الحياة اليومية المعاصرة والملموسة، وربما تكون هذه الناحية قد أقلقت الفنان قليلاً، لكنه في حقيقة الأمر يبدو ذلك مدوياً في مضمون كل عمل جرافيكي له. لننظر مثلاً إلى لوحتين من أعماله- «كنيسة على الجبل المقدس في القدس» (١٨٢٤)م (صورة رقم ٥)، كذلك لوحة «منظر داخلي لكنيسة يلينا المقدسة في القدس»، (١٨٢٠)م (صورة رقم٦).

معترفاً بمهمة كأول فنان روسي زار البلاد العربية- عبر مكسيم فارابيوف عن تأثير الإضاءة على الأشياء وخاصة في العمارة فعبر عنها بدقة متناهية وعالية. فنراه يرسم كل حجر وكل جزء من اللوحة بدقة عالية وقد أضاع وقتاً طويلاً على ذلك. وكل ذلك لم يكن بمحض الصدفة،

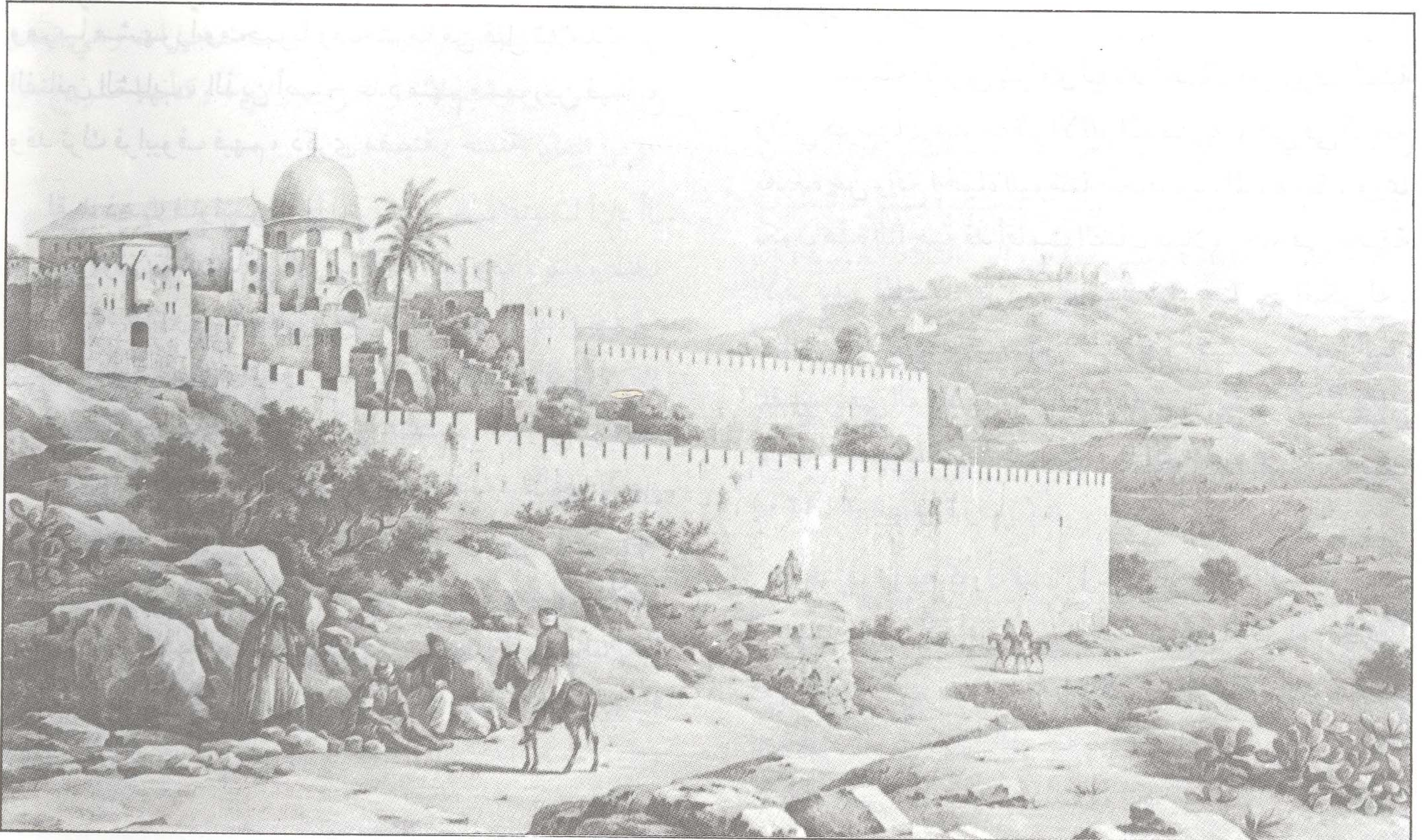
حيث أن درجات الحرارة العالية للطقس في المنطقة صيفاً تمنع الإنسان من العمل لمدة طويلة في الهواء الطلق وتحت شمس الصيف المحرقة. لذلك فإن الإنسان يهرب من الحر إلى حيث الظل، فهو يفتش عن شجرة يستظل بها أو حجر بارد يستند إليه. فهذه صفة خاصة للإنسان الشرقي ومن المنطقي أن نشاهد ذلك في أعمال الفنان.

وبالنظر إلى أعماله ولوحاته فإنك تحس بأن الوقت يسير ببطء، كما لو أنه قد توقف، وحقيقة الأمر أنالحر في الشرق يعطي إحساساً بأن الوقت يمضي ببطء، وبأن كل شيء قد توقف عن الحركة.

نعود إلى لوحتين أخريين لفارابيوف الأولى «دير إغريقي في القدس» (انظر الصورة رقم ٧) ولوحة «يافا» (انظر الصورة ٨) وكلتاهما تعودان لعام (١٨٢٠)م، فإننا نرى بأنه خلافاً لما ذكر سابقاً، فإن هاتين اللوحتين قد تم إنجازهما في الهواء الطلق، وتحت أشعة شمس آب المحرقة والتي لا ترحم، والتي تعتبر غير مألوفة بالنسبة للإنسان الروسي القادم من بلاد الجليد والبرد. إن ما يميز هذه الأعمال هو أنها قد اختلفت في طريقة تنفيذها فقد استخدم الفنان طريقة الرسم الخطي في تنفيذها. لقد بقي الفنان واثقاً من نفسه وقام برسم الأشكال المعمارية التي وقع اختياره عليها بدقة عالية، إلا أن الطبيعة المحيطة بتلك الأشكال قد أعطته المجال ليرسمها بطلاقة وسرعة وعفوية أكثر من ذلك كله.

من وجهة نظرنا فإن كل رسم تخطيطي من تلك الرسوم لم يستغرق من وقت الفنان أكثر من ساعة واحدة لتنفيذه. بهذا الشكل يكون الوقت الذي قضاه الفنان لتنفيذ تلك الأعمال وفي ظل تلك الشروط الحرارية المختلفة قد حددت وميزت طبيعة تلك الرسوم وقيمتها الفنية.

خلال الأسابيع الثلاثة التي قضاها الفنان مكسيم فارابيوف في فلسطين، انجز خلالها ما يقرب من (٩٠) تسعين عملاً فنياً مختلفاً. غير أنه من غير المعروف لنا نظام التسلسل الزمني لتلك الأعمال من حيث التنفيذ، بيد أنه



يمكننا الإفتراض بأن أول عمل فني نفذه من الشرق خلال رحلته تلك، كانت تلك اللوحة التي ذكرناها سابقاً والمسماة «يافا» (انظر الصورة ٨)، لقد بينا افتراضنا هذا على أساس ما ذكره دميتري داشكوف حيث قال: « ... لقد انكشف لنا الساحل السوري ليس قبل (٢٠) آب / ... / نحن توجهنا من يافا في (٢٢) آب ...»، بذلك يمكن الإستنتاج بأنه كان لدى الفنان على كل حال مدة يومين فقط قضاهما في يافا، حيث يفترض أن يكون قد نفذ خلالهما تلك اللوحة المائية.

إن اللوحات التي أشرنا إليها سابقاً، هي ذات أهمية كبيرة جداً بالنسبة للفنان ولتطوره الإبداعي الفني المستقبلي. خاصة إذا عملنا بأنه وعلى أساسها فقد نفذ الفنان فيما بعد العديد جداً من اللوحات، التي جلبت له الشهرة بين جميع معاصريه. إن واحدة من أكثر أعماله شهرة كانت لوحة «منظر القدس» (١٨٣٦)م، (انظر الصورة٩). فهي تتميز بشاعرية عالية جداً، كما أنها لا تحمل في ذاتها معلومات موضوعية ملموسة عن المنطقة المسجلة أو المصورة. فمن جهة فقد مضى على الفنان ستة عشر عاماً على زيارته إلى الشرق، لذلك أصبح إظهار الجوهر الدائم لهذا المكان هو في الأهمية الأولى لعمله أو مهمته، لقد أبرز الفنان شكل المدينة الخالدة ولكن بعبقرية وعاطفة نادرة. لقد صور المدينة وفوقها سحابة من ضباب خفيف يغطي الشكل المعماري كما لو أنه منفصل عن الناس الذين عبر عنهم بشكل مجموعات صغيرة تتوضع أسفل التكوين. وباختلاف عن دراسات عام (١٨٢٠) فإن هذه الأشكال الإنسانية تعبر أو تمثل مقياساً للتباين في المنظر ليس فقط من حيث المقياس، ولكن أيضاً نسبة حجمهم المختلف المعاني، إنهم يرمزون إلى تلك اللحظة العابرة على خلفية معمارية أبدية خالدة.

عن أهمية إبداعات الفنان مكسيم فارابيوف بالنسبة لعصره ولمعاصرية فالحقيقة هي أن العديد جداً من أعماله الفنية قد أعيد تنفيذها مرات عديدة وكذلك حولت أعماله إلى أعمال مطبوعة، حيث أن مناظر القدس والأماكن المقدسة كان قبل ذلك يعاد نسخها وحفرها وطبعها ولكن كل ذلك كان يتم اعتماداً على لوحات من أصل غربي أوروبي. إنه يمكننا القول بأن هذا الفنان الروسي قد فتح الطريق إلى العالم العربي لفنانين آخرين من بعده من قوميات أخرى مختلفة. إن الطريق الفني الروسي إلى الشرق العربي قد افتتحه فارابيوف بكل ما للكلمة من معنى، كما أنه شكل دافعاً قوياً لتلاميذه من بعده للاهتمام بهذا العالم الغريب، حيث قام العديد من تلاميذه فيما بعد بالسفر إلى الشرق. لقد فتح فارابيوف باب الاستشراق الفني الروسي على مصراعيه لكل من جاء بعده إلى الشرق وما أكثرهم.

إن دراسة إبداعات الفنانين الروس الرحالة إلى الوطن العربي، تقودنا إلى ذلك الفنان المعمار الذي كان غامضاً حتى الآن في تاريخ الفن الروسي ألا وهو دميتري يفيموفيتش يفيموف (١٨١٠ - ١٨٦٤)م، إنه فنان روسي معمار، حصل بعد انتهاء دراسته على الميدالية الذهبية لأكاديمية الفنون في عام (١٨٣٣)م فتم إرساله إلى إيطاليا بهدف إتمام مهاراته الفنية، وهو ما كان متبعاً في روسيا لكل من يحصل على الميدالية الذهبية، ولكن بعد وصوله إلى إيطاليا قرر هو السفر إلى الشرق إلى فلسطين ومصر والنوبة وسورية، حيث أراد أن يدرس فن العمارة القديمة، وخاصة عمارة مصر القديمة.

في عام (١٨٤٠)م، نشرت مقالة فنية عن حياة وإبداعات هذا الفنان الروسي حيث نجد فيها العديد جداً من الشواهد الممتعة، إضافة لرسائل كان قد أرسلها الفنان من الشرق إلى بعض أصدقائه. كاتب المقالة يتحدث فيها عن الإعجاب الذي استولى على أعضاء مجلس أكاديمية الفنون «الذين كانوا يشاهدون بشكل مثير ومدهش ما قدمه إليهم الفنان دميتري يفيموف من أعمال تضمنتها حقائبه الممتلئة رسوماً ودراسات لهذا الفنان الشاعر والمعمار. لقد نفذها يفيموف عن الطبيعة مباشرة خلال رحلته إلى الشرق

العربي ...» . بعد ذلك وفي المقالة نفسها نحن نقرأ : «إن حقيبة يفيموف ، تضم عشرات الدفاتر الكبيرة المليئة بالأعمال المنتهية ، وأكثر من جزء من الشرح : كتابات فنية وشروحات لتلك الرسوم ، وأبحاث علمية تتعلق بالفن ، وخاصة ما يتعلق منها بعارة الشرق القديم» . لقد وصف كاتب المقالة سيرجي بوراتشوك كتابات الحاج دميتري يفيموف بأنها منارة تثقيفية معاصرة وواسعة المعارف .

إن جميع الشواهد والوثائق الممتعة عن حياة وإبداعات هذا الفنان قد اقتصرت فقط على ما نشرناه وتحدثنا عنه ، حيث لا نصادف أية مقالات أخرى تتحدث عنه أكثر من ذلك . بالإضافة لذلك فإننا لم نتمكن من إيجاد أو الحصول على أي أثر لدفاتره الفنية التي تحدثنا عنها والمقدرة بالعشرات ، المليئة برسومات لأشكال ومواضيع شرقية . لقد حالفنا الحظ بالعثور علي عمل فني واحد لهذا الفنان وذلك في مستودعات المتحف الروسي الحكومي بمدينة لينينغراد ، وهو عمل مائي وحيد وعنوانه «داخل مغارة قبر السيد المسيح في القدس» ، وهو مؤرخ بعام (١٨٣٩)م ، (انظر الصورة ١٠) ، إن الملاحظة الموجودة على خلف العمل تشير إلى أنه قد أنجز في مدينة روما وقد كتب عليه «عن الطبيعة . رسم . المعمار» ، مما يتيح لنا الإفتراض بأنه يوجد رسم أكثر قدماً من هذا العمل ولذات المغارة ، كان الفنان قد نفذه خلال رحلته إلى الشرق . إن هذا العمل المائي الذي نتحدث عنه هو إلى حد ما غير واقعي ، وفيه محاولة واضحة من الفنان لإظهار جمالية عالية ومفرطة ، حتى لو كان ذلك على حساب الحقيقة الفنية التسجيلية للمكان ، فالعمل يبرز لمعاناً واضحاً على الجدران المرمرية للمكان وهو مالا نشاهده عند أي فنان آخر . إن هذه الحداثة في إعطاء الشكل العام للوحة ، قد عبر عنه الفنان في رسمه لأشكال المصلين الذين يبدون وكأنهم أناس أوروبيون وهذا ممكن ، وقد صورهم الفنان وهم في حالة نشوة دينية عالية .

إن جانب العديد جداً من أعمال يفيموف الفنية عن الشرق والتي نفذها خلال رحلته ، فإنه توجد رسائل كان الفنان قد أرسلها من الشرق إلى رفاقه وقد كتبها في نهاية عام (١٨٣٤)م ، حيث نجد فيها وصفاً دقيقاً لحياة العرب ، ومحاولة واضحة لفهم وإدراك تاريخ وجوهر ثقافتهم العريقة . لقد كتب يفيموف يقول : «العربي لا يعمل شيئاً من دون غناء . فهو يردد أغنية في ذات الوقت الذي يمارس فيه أي عمل : - مما يدل على موهبته الشعرية وسرعة بديهته في التأليف ، تجعل منه إنساناً في أفضل حالاته ...» .

لقد كتب الفنان يفيموف الكثير عن الآثار الثقافية العربية ، ومنها ملاحظات طريفة وممتعة ، فمثلاً عند دراسته للعمارة المصرية فقد توصل الفنان إلى نتيجة مفادها : «أن المصريين في تكويناتهم المعمارية يتصفون بميزة خاصة بهم ، فهم لم يقتبسوا عن غيرهم من الشعوب / .../ ، لكنهم قاموا بمحاكاة طبيعتهم المحلية فقط» .

المراجع :

١ - أوجين ديلاكروا «مذكرات يومية» جزء١ - موسكو - ١٩٦٦ .

٢ - ب . م . دانتسك «رحالة روس في الشرق الأوسط» موسكو - ١٩٦٥ .

٣ - إ . يو . كراتشكوفسكي «مقالة نقدية في الاستشراق الروسي» موسكو - لينينغراد - ١٩٥٠ .

٤ - ن . ف . غوغول «مقالات ورسائل» - بطرسبورغ - ١٨٥٧ . جزء رابع

٥ - د . ف . داشكوف «حجاج روس في القدس» بطرسبورغ - ١٨٢٦

الصور المرافقة لهذا المقال :

١ - أنطون غرو «نابليون يزور مرضى الطاعون في يافا»

٢ - أوجين ديلاكروا «نساء جزائريات» ١٨٣٣ - ١٨٣٤ . متحف اللوفر

٣ - أوجين ديلاكروا «صيد الأسود في المغرب» - ١٨٥٤ - متحف الأرميتاج

٤ - أوجين ديلاكروا «مغربي يسرج الحصان» - متحف الأرميتاج

٥ - مكسيم فارابيوف «كنيسة على الجبل المقدس في القدس» - ١٨٢٤ . المتحف الروسي الحكومي - لينينغراد

٦ - مكسيم فارابيوف «منظر داخلي لكنيسة يلينا المقدسة في القدس» - ١٨٢٠ .

٧ - مكسيم فارابيوف « دير إغريقي في القدس» - ١٨٢٠ .

٨ - مكسيم فارابيوف « يافا» - ١٨٢٠ .

٩ - مكسيم فارابيوف « منظر القدس» ١٨٣٦ . نشرت سابقاً في العدد (٦٣-٦٤) لعام ١٩٩٨ ص١٦٠ .

١٠ - دميتري يفيموف «داخل مغارة قبر السيد المسيح في القدس» ١٨٣٩ .

المدارس الفنية الكلاسيكية

« إن الكلاسيكية هي، دون ريب، ماكان فولتير قد سماه « الذوق العظيم » الذي كانت أوربا كلها تستوحيه »

❖ ترجمة: فريد جحا

تمهيد

شهدت الفنون التشكيلية ، منذ وجدت مع الإنسان القديم تصويراً على جدران الكهوف ، وحتى أخر مدارس القرن العشرين ، تطورات عديدة مكانياً وزمانياً : مكانياً لدى كل شعب حيث عبرت عن عبقريته ، وتراثه ، وأصالته ، وزمانياً حين كانت تتغير حسب العصور ، ويتأثر في الحالين بعضُها ببعضها الأخر ، بحيث كانت الفنون التشكيلية في القرن العشرين مثلا محصلة تمازج الثقافات والحضارات في العالم أجمع .

وعلى الرغم من ان لكل فنان عظيم فنه الخاص وأسلوبه الذي يعرف به ، فإن جميع العصور ، وخاصة العصور التي تلت النهضة الأوروبية الحديثة ، قد عرفت مذاهب جماعية ، ومدارس فنية مختلفة ، كانت تتعايش حيناً ، وتتخاصم أحياناً ، وكثيراً ما كانت الواحدة منها ثورة على ما سبقتها . وهكذا وجد منذ ثلاثة قرون مدارس فنية هامة تتالت كمايلي : الكلاسيكية ، فالرومانسية ، فالواقعية ، فالطبيعية ، فالبرناسية ، فالتعبيرية ، فالانطباعية ، فالتنقيطية فالسريالية فالرمزية ، فالوحشية ، فالتكعيبية ، فالتجريدية الخ

ولعل من المفيد أن تقدم تعريفاً دقيقاً ومفصلاً بهذه المدارس المختلفة . لذلك عمدنا الى اعداد عن كل مدرسة سننشرها آملين أن يجد فيها القراء والفنانون العرب فوائد تاريخية وفنية .

١ - الكلاسيكية

مقدمة :

تتحدى الكلاسيكية ، شأنها في ذلك شأن التعابير الأخرى العامة والغامضة التي تحدد عصراً أدبياً وفنياً ، أو مثالاً جمالياً ومجموعة من الناس يعالجون موضوعاً متشابهاً (كالنهضة ، وعصر الأنوار ، والرومانسية ، والرمزية) . . . كلمة الكلاسيكية هذه تتحدى كل دقة . هناك كلاسيكيون هذه تتحدى كل دقة . هناك كلاسيكيون في كل الآداب ، والاسم الموصوف ، أو الصفة في عدة لغات أوروبية ، يسميان (الكلاسيكية) متضمناً تجمعاً من الكتاب أو الفنانين كانوا يحسون ، بامتلاكهم مثالاً مشتركاً ومعيناً ، مذاهب جمالية مثلما يعني أعمالاً ، لاينطبق البتة إلا على فرنسا النصف الثاني من القرن السابع عشر . إنّ هذا لايستتبع بالضرورة شهادة تفوق ممنوحة للافونتين وبوسان ولوبرن وبدرجة أقل لبوالو ، ورفضاً للكتاب والفنانين الذين كانوا يعاصرونهم في انكلترا (كميلتون ، ودرايدن ومارفيلو وجونز) أو هؤلاء الذين سبقوهم في اسبانيا وايطاليا (سيرفانتس ، واريوست ، وتاس وبالاديو) . إذ من الطبيعي كتابة التاريخ الأدبي والفن والموسيقى لجميع أقطار أوروبا الغربية تقريباً ، دون اللجوء إلى كلمة (الكلاسيكية) هذه ، التي توحي بالرغبة في تحقيق مثال فني ، وحتى أخلاقي ، بتفاهم مع جمهور من الناس يتقاسمون الايمان نفسه ، أو يقبلون المفاهيم نفسها . إن هذا مستحيل بالنسبة لفرنسا . ذلك أن كل ما تبع الكلاسيكية

الفرنسية من فولتر الى ستاندال وهيغو وكامو، أو من أنغر إلى سيزان، قد فرض نفسه على صلة بهذه الظاهرة الجماعية الفرنسية التي هي الكلاسيكية، لمهاجمتها، أو استخلاص دروس منها، معاصرة دائماً.

فالكلاسيكية الفرنسية، في القرن العشرين، ولايمضي هذا دون خطر الامتثالية العقلية، تبدو كأنه لم يعد لها البتة منشغلون في فرانسا، لقد فهمت كأحسن مايكون، وأثني عليها، بحماسة متزايدة، من قبل نقاد بقية البلاد فنانيها، وفي المقام الأول، من بينهم، هؤلاء (الالمان والانكليز) الذين كانوا من قبل قد رفضوها رفضاً معقماً.

استمرارية الكلاسيكية هذه لدى المعاصرين تفرض غرضاً مزدوجاً لكل محاولة لتفسير هذا الأدب وهذه الجماليةالذين ازدهرا في القرن السابع عشر، وكانا مقبولين أيضاً نفي قسم كبير من منتصف الثرن الثامن عشر:

اعادة وضع هذه الحركة في وسطها وزمنها، وتخليص التفسير من تقوقع مدرسي كان، لمدة طويلة، قد ألبستها كليشات اكاديمية، ومواجهتها أيضاً في ذريتها وفي معاصرتها المستمرة، وبصورة أقل في النظريات الكلاسيكية المعتبرة لمدة طويلة في الأعمال المهتزة دائماً، والمتمتعة بجرأة الشباب. ان ليتون ستراشي Lython Strachey و. ت. س اليوت، وبول فاليري، وادريه جيد، وجورج براك، والبير كامو، يلتقون في اعجابهم بهذه الكلاسيكية كل «رصانة وتواضع».

وعيديدن هم نقاد العالم الجديد الذين يقبلون بصفة أحد شعرائهم، المهاجر منذ مدة طويلة الى العالم القديم، إنه عزرا باوند الذي يقول: «كل تفكير هو محاولة لتعريف الكلاسيكي».

ولقد أسهمت بعض الحجج العامة جداً، بدون ريب، في خلق هذه الكلاسيكية الفرنسية في ظل حكم لوويس الرابع عشر: إجماع الميول الأدبية نحو دستور قواعد أدبية متشابهة للقواعد القديمة، والصفات

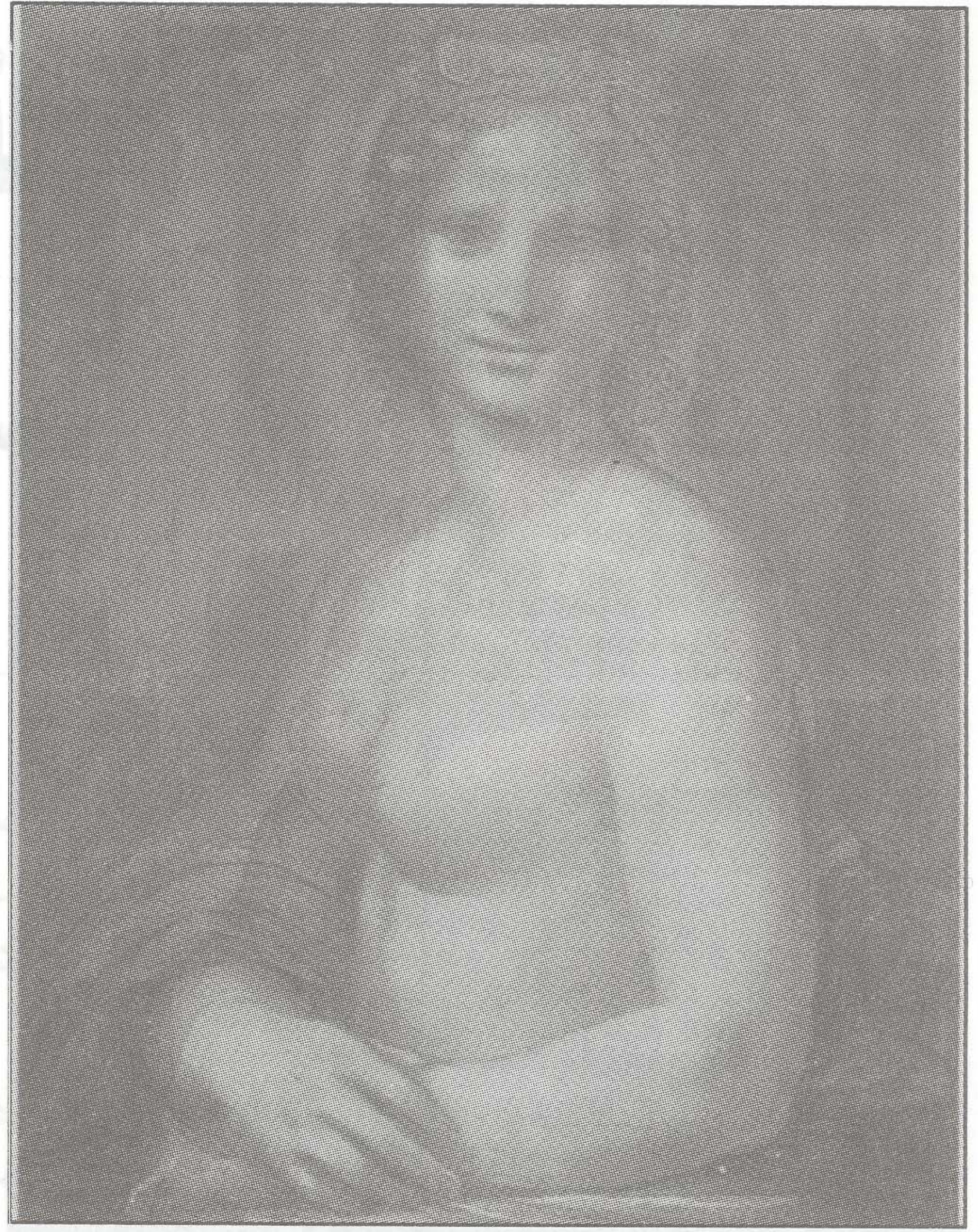


الاجتماعية السائدة آنئذ، والكتاب القريبون من الصالون والبلاط، والمحاولين إرضاء جمهور كانوا يجهدون في تقدير رضاه وموافقته، الذوق الفرنسي من أجل المناقشات الاخلاقية والجمالية، ومن أجل نظريات الطبيعة في خدمة شرح يقدم للكتاب، من أجل تفسير كيفية تحقيقهم أعمالهم، ووجود صلات بين الأعمال الفنية والأدبية، ومن جهة أخرى بينها وبين الأبحاث الفلسفية. كل ذلك يضاف إليه تحليل سمات الكلاسيكية الأساسية يثمن عدداً من عوامل أخرى تستطيع أن تشرح اصالة الحركة التي أعطاها الفرنسيون في العالم الحديث، اسمها وشكلها.

الكلاسيكية في ميدان الفن

الكلاسيكية الباروك

من الممكن، استناداً إلى مجموعة التعريفات المعتمدة عادة لكلمة (الكلاسيكية)، استخراج مجموعة،





كافية إلى حد كبير، لعوامل الكلاسيكية بمعناها الواسع: مفهوم الكمال والاتقان، مفهوم مستمد من العهود القديمة، وأخيراً مفهوم مطابقة للتثبت مع ذلك الاتقان. إن كل كلاسيكية معيارية بشكل جوهري، وتفترض الالتزام بقواعد.

إن تطبيق نظرية عامة بهذا الشكل، على حالة خاصة جداً للفنون البصرية قد تم مؤخرا جداً، ولكنه ليس بعد ذلك كله مفاجئاً، ولامثيراً للدهشة، فلماذا نحن مشغولون ومهتمون بتحليل مفهوم الكلاسيكية هذا، وتدقيق محتواه، إذا كانت الكلاسيكية مرادفة للكمال: إن ذلك يفرض نفسه دون مناقشة.

ومن المسموح به الاعتقاد بأن الخصام حول فكرة الكلاسيكية في الفنون مع ما يمكن تسميته «تفجر الباروك» لدى علماء الجمال الألمان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قد قاد تعمقه، بشكل متناقض. فالباروك الذي عُرِّف بشكل سيء لدى بوركهارت، قد أخذ صورة أسلوب بدءاً من عام ١٨٧٥ على وجه التقريب. ومن الطبيعي، أن يتوجب تعريفه، على الفور، معارضاً للكلاسيكية. لقد كان على المؤرخين، مراعاة لمنطقية هذه الفرضية، أن يعتبروا مع ذلك، أن الحالة الأولية لتحليل الكلاسيكية لاتسمح البتة بفحصها فحصاً دقيقاً. ومن الملاحظ أن (غورليت Gürlitt)، في مؤلفه (تاريخ اسلوب الباروك المطبوع بين عامي ١٨٨٧-١٨٨٩) قد وضح الكلاسيكية، بمناسبة الحديث عن فن القرن السابع عشر الهولندي، بينما اكتفى في حديثه عن الفن الفرنسي، باستعمال تعبير (النهضة المتأخرة). إنّ معارضة «فلسفة باروكية» يعود في الحقيقة إلى عهد نشر كتاب (ولفين Wölfflin)، الفن الكلاسيكي في عام ١٩٩٨ والذي استتبع بعد ذلك مبادىء أساسية صور فيها «الكلاسيكي» و«الباروكي» مقولتين متعارضتين بدقة. ففي فن الباروك،

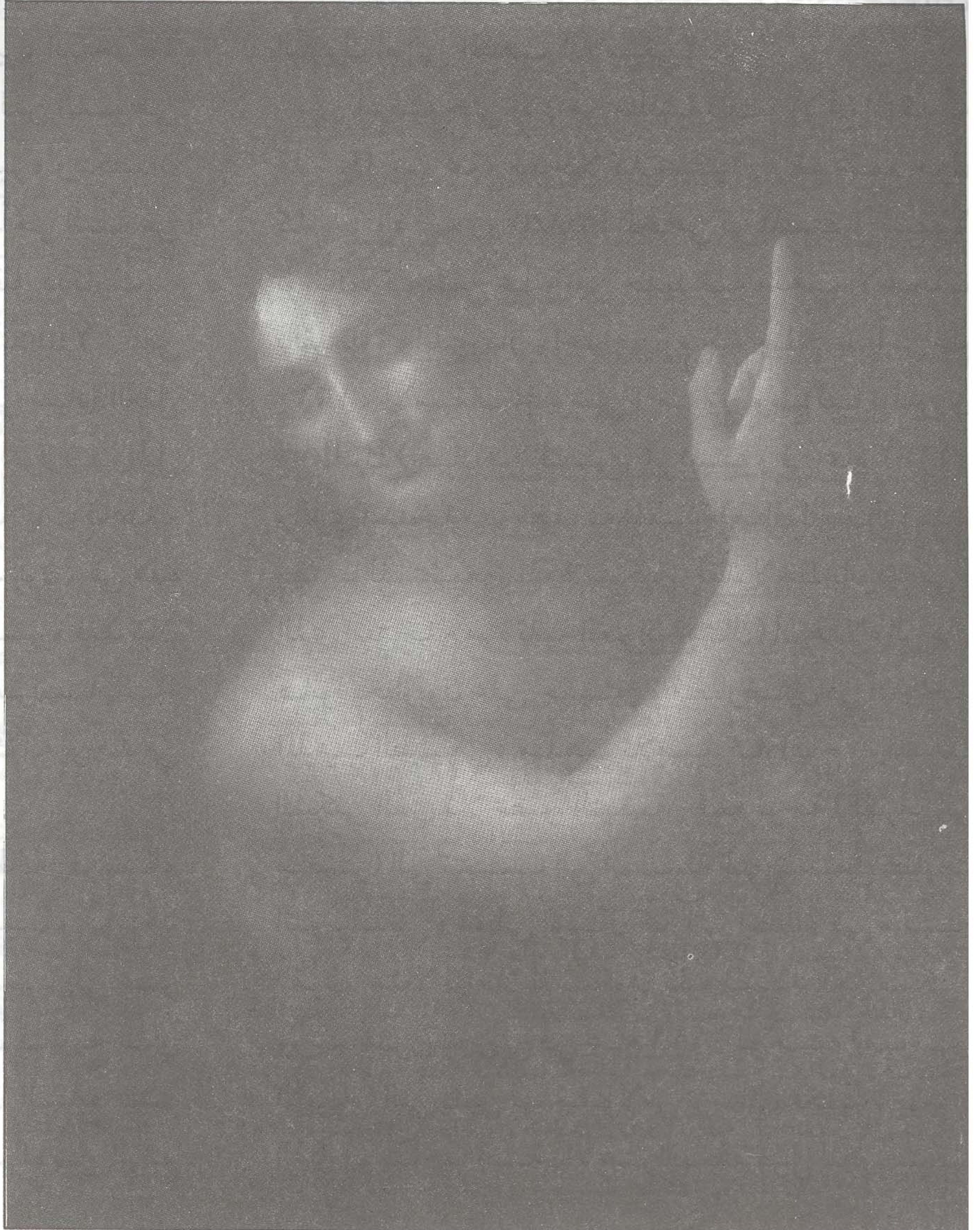
لدى ولفين، والكثير من معاصريه، يوجد القسمُ الفعال، والايجابي نوعاً ما محفوظاً، بينما تبدو الكلاسيكية مالكة للسلبي تقريباً، إنه تعارض أبرزه بقوة مؤرخون أمثال ب. فرانكاستيل P.Francatel وج. تويلييه J.Thillier.

إنَّ من الممكن عرض لائحة بيانية ومنهجية في آن واحد «للمتناقضات» الكلاسيكية والباروك المعتمدة. ومن الواضح أنه ليس هناك عمل فني لايلخص صفاته في نقائها. وليس هناك، من جهة أخرى فنان سابق للقرن التاسع عشر قد وصف نفسه «بالكلاسيكي»، وليس هناك مثيل له قد اتخذ من صفة «الباروكي» نعتاً مميزاً.

يحمل مؤلف ولفين (الفن الكلاسيكي) عنواناً صغيراً آخر هر (مساره لعبقرية النهضة الإيطالية)، بحيث أنَّ الفن الكلاسيكي يوجد محدوداً بشكل ضيق إن في الزمان أو المكان. إلا أن سلطة ولفين ليست راجحة. لأن معنى كلمة (النهضة) المرادفة تقريباً للقرن السادس عشر، كانت مستقرة جداً بحيث لايمكن استبدالها بأخرى. وتعبير الباروك من جهة أخرى، لم يكن قد ثبت في اللغة من أجل تعيين القرن السابع عشر حصراً. يضاف إلى ذلك، أنه ما دام القرن السابع عشر قد كان قرن الباروك، فيجب أن يكون أيضاً قرن نقيضه، الكلاسيك أن تسلسل الأحداث تاريخيا المعتمد عالمياً اليوم لدى مؤرخي الفن يميز إذاً النهضة من عصر الباروك- الكلاسيك، ويدرج بينهما، حديثاً، مذهب التصنع في الفن. فالكلاسيكية تشكل، نتيجة لذلك، تياراً من تيارات القرن السابع عشر، الذي يتعلق، بدرجة كبيرة أو صغيرة، بجميع أقطار أوروبة.

فهناك كلاسيكية انكليزية طبقت على العمارة بصورة خاصة. واينيغو جونز قد جلب إلى الجزيرة درساً من بالاديو، صبغه كريستوفررين Wren بتأثيرات فرنسية في كاتدرائية القديس بطرس في لندن. ولقد أظهرت انكلترة، تبعاً لذلك، أمانة عنيدة، تجاه المذهب الكلاسيكي، أمانة استمرت الى مابعد القرن السابع عشر. ان انكلترة ستكون، بعض الوجود، واحد بمن مناطق الكلاسيكية المفضلة، على الرغم من أنها لم تمس التصوير.

ومن بالاديو استمدت الكلاسيكية الهولندية وحيها، وفي ميدان العمارة وحدها كذلك، وفي امستردام منذ



١٩٦٠-١٦٢٠ قد ظهر ذلك. أن جاكوب فان كامبين Gacob Van Campen، الذي أقام في ايطاليا بين سنتي ١٦١٥، ١٦٢١، حيث ربما عرف سكاموزي Scamozzi، ان جاكوب واحد من نقلة الكلاسيكية الهولنديين الأساسيين. ومهما يكن من شيء فإن الكلاسيكية الفرنسيةو حسبما يرى مؤرخو الفن، هي الي ظهرت الكلاسيكية النموذجية.

هل يوجد بين الكلاسيكية بصورة عامة، وفرنسا نوع من التناغم السابق على الوجود، الذي يرغب مع ذلك هنا وهناك في أن ينتشر كلاسيكياً؟ أن العديد من المؤرخين، والمؤرخون الأجانب خاصة، قد أكدوا على هذه النقطة فديهيو Dehio عالم القرون الوسطى الكبير، استخرج، عندما قارن الفن القوطي الالماني، بالفن القوطي الفرنسي، السمة الكلاسيكية لهذا الأخير، وينكلمان Winckelman في كتابه روح الأمم، لم يتأخر البتة عن ذكر الصفة الديكارتية للفكر الفرنسي حتى قبل ديكارت.

كتب مؤخراً غولزيو Yincenzio Golzio: الفن الفرنسي فن كلاسيكي. إذا فهمنا الكلاسيكي سيادة العقل على الهوى وعلى العاطفة وحب النظام والتوازن، والميل الى ترتيب التظاهرات الفنية وتحديدها في علاقات قاعدة، وجعل الحقيقي مثالياً. أما المنظرون الفرنسيون، في هذه الحالة الخاصة من حالات القرن التاسع عشر، فقد كان لديهم الميل إلى وصل الميل الكلاسيكي لفرانسا بالبناء الاجتماعي، وبمؤسسة بورجوازية. ذلك أنه يوجد في الحقيقة، مذهبان كلاسيكيان فرنسيان.

الأول منهما، بالدقة، كلاسيكية ايطالية-فرنسية، والثاني ماسماه بشكل يكاد يكون حميمياً، مؤرخ: الكلاسيكي لودو في سي Ludovicie، منسوباً إلى عصر لويس الرابع عشر، وقصر فرساي. إنَّ التاريخ الذي يفصلهما، تقريباً، هو الذي يقسم القرن السابع عشر الفرنسي، أي الستينات حين استقر حكم لويس الرابع عشر الشخصي. أما ما يتصل بالفنون، فواحد يصلح ليكون صلة وصل بينهما، انه شارل لوبرون Charles Lebrun.

أن أحداً لايستطيع الشك في أن الكلاسيكية الفرنسية قد استمدت أصولها من ايطاليا. فلقد ولدت، في بولونيا مدينة العلم، في عام ١٥٩٥، أكاديمية كاراش، التي كانت مجمعاً للمفكرين المتنورين. ومعهداً لتعليم فن التصوير، ولقد وصل، في عام ١٩٩٥، أنيبال كاراش إلى روما، وبدأ، على التو، تقريباً في تزيين سقف رواق فارنيزي Farnése، يساعده الدومانيكاني. واننا لنحار في اعتبار هذا العمل الرائع عملاً ممن ينتسب إلى فن الباروك أم إلى المذهب اللاسيكي؟.

لم ننته حتى الآن من مناقشة ذلك، إلا أن المؤكد أنه قد شكل بسرعة، مدخلاً كلاسيكياً. ولقد تجمع حول كاسيونوديل بوزو Pozzo المحامي في المستقبل لنيقولا بوسان، مجتمع عاش من جديد فيه مذهب الاعجاب بالقدماء، والذي كان واحداً من وسطاء جيله. بدءاً من عام ١٦٦٠، الاسقف اغوشي، مروج ومؤلف بيللوري Bellori (حيان فن التصوير)، المنشور في عام ١٦٧٢، والذي استخدمت مقدمته المعنونة (مثال الجمال) كتاباً مقدساً للمتشيعين للكلاسيكية. لقد لاحظ بانوفسكي، الذي استخدم مرة ثانية العنوان (مثال) أن هؤلاء الرجال كانوا يحاربون على جبهتين، معارضتين في آن واحد المذهب الطبيعي، مذهب تلاميذ كارافاج، والمذهب الشكلي الذي تلا عصر النهضة. فمع لوحة (الهرب إلى مصر) الي تنتسب إلى السلسلة التي تسمى نظارات الدوبرانديني، أعطى انيبال كاراش أيضاً، في مفتتح القرن، مثالاً كاملاً لما سيكون عليه المشهد الكلاسيكي.

ورسم غوريدوريني في عام ١٦١٦ لوحته (مجزرة الأبرياء) التي يدين لها نيقولاس بوسان بالكثير، بوسان الذي لم يتأخر البتة بالاعتراف بالفضل للدومينيكان

(١٥٨١-١٦٤١) رسام الاسقف أغوشي المفضل. عندما وصل بوسان إلى روما في عام ١٦٢٤، حيث كان فرنسوا بيريه Perrier قد سبقه اليها.. كان بوسان يظهر مزوداً بحمل خفيف شكليّ أكثر منه كلاسيكي. إلا أنه سيتطور سريعاً جداً: فالكلاسيكية تتجسد بقوة في نتاجه. كذلك كان فن كلود لورين كلاسيكياً، كما بدا عليه بين الايطاليين، وبقيت صلاتُه بفرانسا محدودة.

الكلاسيكية الفرنسية، أو بالأحرى الكلاسيكية الايطالية- الفرنسية لم تظهر حصراً لدى الرسامين الذين تعلموا في ايطاليا. فاوستاش لوسيور Eustache Le Sieur الذي لم يعتبر البتة جبال الألب جنوباً، هو بنوع من المفارقة، أكبر مصور رافائيلي فرنسي (١٦١٦- ١٦٥٥) ومعاصروه من الرسامين المهملين طويلاً، والمحقرين أكاديمياً، قد أعيد إليهم اعتبارهم مؤخراً. إن في فن العمارة، دون شك، تتأكد الكلاسيكية الفرنسية بشكل جيد. «الدوق الكبير» بالنسبة لفولتير، الذي يميل ناقدوه على اعتباره مرادفاً تقريباً للكلاسيكية الفرنسية يجد جذوره لدى سلمون دوبروس (١٥٧٨- ١٦٢٦)، وفي واجهة كنيسة القديس جرفيه، يجب استدعاء اسم مارتيلانج Martellange المعاون الديني لجماعة اليسوعيين من طائفة الثوب القصير، آخذين بالاعتبار أن اليسوعيين، هم عادة معتبرون ممثلين أساسيين للمعاكسين لحركة الاصلاح.

المعماريان، من الطراز الأول هما فرانسوا مانيسار ولويس لوفو. واذا كان مانسار نفسه (١٥٩٨-١٦٦٦) والذي كان سالمون دوبروس استاذه لم يقم برحلة إلى ايطاليا، فانه كان يعرف بصورة جيدة مؤلفات سيرليو Ser-lio ودوفينيول De vignole. إن تحفته الفنية الرائعة الكاملة، قصر دوميزون De Maison تتمتع بصرامة مثالية، وتظهر مستخدمة قواعد صافية صارمة، ويكشف السلم في الداخل عن الاتقان نفسه. ثم يخلق لويس لوفو (١٦١٢-١٦٧٠) في قصر لامبير، واحداً من نماذج الأبنية المدنية، وهو خلق كلاسيكي فرنسي مختلف الاختلاف كله عن القصر الايطالي، أمّا الزخرف الداخلي فقد نفذه شارل لوبرون، فكان باروكياً أكثر منه كلاسيكياً، وقد ساعده في ذلك فرانسوا بيريه ولوسيور. ولقد أعطى لوفو رائعته متوجاً بها الكلاسيكية الأولى وممهداً للثانية، في قصر دوفو لوفيكونت De vaux- Le Vicomte الذي ينم عن إنشاء فنّي فيرساوي [1]، والذي ظهرت فيه عبقرية لونوتر Le Notre (١٦١٣- ١٧٠٠) مقترنة بالهندسة الرشيقة للحديقة الواسعة التي يسمونها بحق «حديقة على الطراز الفرنسي».

النظرية الكلاسيكية:

إن الذي أعطى القوة للكلاسيكية الفرنسية الثانية، كان بالتأكيد، مجموعة المؤسسات التي منحها إياها رجل واحد، هو شارل لوبرون، بتأييد ودعم من كولبير. إن أكاديمية التصوير والعمارة الملكية تعود إلى عام ١٦٨٤ إلا أنها لم تتلق بنيتها إلا في عام ١٦٦٣. ولقد غلب شارل لوبرون الذي غدا مصوراً أول، توجهاته، بشيء من الشدة. فالأكاديمية، بين يديه لم تكن مؤسسة تعليم فحسب، بل تأكيداً على نظرية أيضاً، وخاصة بفضل المحاضرات والملحقات بأهمية لاتضاهى، هن أحياناً متواضعات. أما الذي منحهن القيمة، فهو تلك الوحدة التي تعبر عن إجماع الآراء حول لوبرون. ولقد أنشأ كولبير، في عام ١٦٧١، أكاديمية العمارة الملكية، التي عرض فيها مديرها، فرانسوا لونديل، أفكاره، التي كانت نظرية أكثر منها تطبيقية عملية، والتي أوحى بها القدماء اليه وعلى الرغم من أنه نظري، كما قلنا، فنحن مدينون به بأعمال محققة هامة كباب سان دونيس في باريس. وينبغي علينا الاشارة أخيراً إلى معمل غوبلان الملكي، الذي أداره منذ عام ١٦٦١ لوبرون نفسه، والذي امتد نتاجه لا إلى السجاد فقط، بل إلى الأثاث، والحرف الفنية.

إن النظرية الكلاسيكية التي درست بتوجيه من شارل لوبرون لاتتميز بأصالتها، فلقد قيل أن الذي يطريها يفتش عن أن يستظل بسلطة بوسان، المعترف به استاذاً. والحق أن هذا الأخير لم يضع نظرية قطعية، وأنّ علينا أن نعيد تأسيسها انطلاقاً من منتخبات نادرة مستمدة من رسائله، ومما يمكن مع التوسع تسميته فنه الشعري أنهن لسن سوى بضع جمل من رسالة مؤرخة في أول آذار من عام ١٦٦٥ إلى م. دو شامبري M. De Chambbray على قدر ضئيل من الأصالة، لأن بوسان كان يلجأ في غالب الأحيان إلى كتب أعجب بها. وماهو ذا ماهو جوهري فيها:

«ينبغي أن تكون المادة المعالجة نبيلة، لم تتلق من الصانع أية صنعة جديدة. فلكي نتيح للمصور أن يبرز فكرته وصنعته، عليه أن يتناولها مؤهلة لتلقي أروع الأشكال.

ينبغي البدء بالحالة والهيئة، ثم بالزينة، والزخرفة والأناقة، والحيوية، والزي، والاحتمالات والتحكم في كل مكان. إنّ الأمور الأخيرة تعود للمصور، ولايمكن أن تكتسب، إنه مجداف فيرجيل الذهبي، الذي لايمكن أن يوجد أو يحصل عليه، إذا لم يكن الفنان مقاداً بالقدر إن فيرجيل هنا للتذكير بالعهود القديمة وضرورة الاستيحاء الذي يعتقد طوعاً أنه مستبعد من قبل الكلاسيكيين. وإن كلمة يجب أن يشار اليها بصورة خاصة وهي كلمة «الزي» التي هي، بلغة العصر، أوسع في معناها من اللباس، والتي تشير إلى كاما يتعلق بالموضوع. وإنه ليمكن استعاضتها تقريباً بكلمة «اللياقة».

إن التفسير الذي يعطيه لوبرون عن نيقولا بوسان بصورة أساسية في المحاضرة الخامسة التي ألقاها في الاكاديمية حول لوحة (قطف المن في الصحراء) الموجود في اللوفر. ففي كل من شخصيات اللوحة يريد المصور الأول أن يتعرف نسب تمثال قديم. إلا أن أهم ماقدمه للنظرية الكلاسيكية هو تعبير عن العواطف الذي طوره في محاضرة لانملك منها إلا مقتطفات مطبوعة بعد موته، وبخاصة في تلك التي تحمل عنوان (بحث في العواطف).

إن التعبير الأكمل والأبرع للنظرية الكلاسيكية ربما وجد في القصيدة اللاتينية (فن التصوير) لـ س.١. دو فرينوا C.A. De Fresnoy والتي طبعها بعد وفاته صديقه روجيه دوبيل De Piles ملحقاً بها عدة ملاحظات تتحدث بأمانة جديرة بالتسجيل عن روح النص. فلقد كتب دو فرينوا، انطلاقاً من قول مأثور حول وحدة التصوير والشعر، لم يبتعد المذهب الكلاسيكي عنه: «إن التصوير والشعر أخوان يتشابهان في كل الأشياء التي يعيرها أحدهما للآخر من وظيفته واسمه. «إن التروي في اثنين وسبعين مقطعاً من هذه القصيدة، التي يرتب فيها دو فرينوا الأفكار التي أوحاها له المذهب الكلاسيكي، لايزال يشكل أجود مقدمة للنظرية الكلاسيكية.

فرساي

تتمثل الكلاسيكية الثانية إلى حد ما، في مشروعين:

واجهة اللوفر المعمدة، وفرساي. ولقد أظهرت الأولى، التي كان نتاجها أقل للغاية وربما عن خطأ، أساسية لتعريف الكلاسيكية الفرنسية. فلقد وصل كولبير، الذي غدا مشرفاً على الأبنية، ومفضلاً اللوفر على فرساي. ولكي يبعد لوفر الذي لم يكن ليحبه فلقد فضل من أجل الاستشارات، مهندسين معماريين ايطاليين على الفرنسيين، واستدعى برنيني، الذي أتى في عام ١٦٦٤، وقدم كمخططات للوفر، إلا أنه عاد في عام ١٦٦٥ الى موطنه ولم تتحقق مشروعاته. ولقد سجل فشل بيرنيني هذا على أنه نصر للكلاسيكية الفرنسية على الباروك الايطالي. والحقيقة، أنه بيرنيني هذا على أنه نصر للكلاسيكية الفرنسية على الباروك الايطالي. والحقيقة. أنّ

بيرنيني الذي أصر، في اجتماع للأكاديمية، على ضرورة الاستيحاء من الأقدمين، قدماء تحت ضغوط المعماريين الفرنسيين الذين ماكانوا يتمسكون إلا بحجج الأسلوب وبراهينه. وجمع كولبير، الذي اضطرب كثيراً، لجنة هيأت، برئاسة لوبرن وشارل بيرو Perrault مشروعاً أعده كلود بيرو، شقيق هذا الأخير، مشروعاً نسق مزايا المشاريع السابقة، ومشروع فرنسوا لوفو وشقيقه منها خاصة. وهكذا ولدت الواجهة المعمدة، ذلك العمل الذي سيغدو نموذجاً لأجيال المعماريين.

ولقد هجر اللوفر قبل نهاية حكم لويس الرابع عشر، بينما لم ينقطع فرساي عن النمو على مراحل. أقسامه الرئيسية هن دون شك اللائي بنين من سنة ١٦٦١ إلى سنة ١٦٧٤ باشراف لوفر، ثم فرانسوا دورباي Dorbay والأقسام التي بنيت بين سنتي ١٦٧٨ و ١٦٨٧، باشراف هاردوان مانسار في القصر، والخلق المستمر للنور في الحدائق التي كان تغتني باستمرار، وبتداخل مستمر من شارل لوبرون الذي كان يسهر على اقامة البناء، وتجديد البرامج، والذي كان يتخيل رمزية التماثيل وميثولوجيتها. ولقد كان القسم الجوهري من عمله، العمارة الداخلية، والديكور، والأثاث، والسجاجيد، التي كان أروعها بساط (تاريخ الملك) وباختصار كل ماأعطى فرساي ميزة روعته. ولكن أيمكن تطبيق كلمة (كلاسيكية) بكل دقتها وصرامتها على فن فرساي، الديكور المنبسط للأرابسك، الذي لم يكن شيئاً آخر سوى الديكور الكلاسيكي ولقد هجر اللوفر قبل نهاية حكم لويس الرابع عشر، بينما لم ينقطع فرساي عن النمو على مراحل. أقسامة الرئيسية هن دون شك اللائي بنين من سنة ١٦٦١ إلى سنة ١٦٧٤ باشراف لوفر، ثم فرانسوا دورباي Dorbay والأقسام التي بنيت بين سنتي ١٦٧٨ و١٦٨٧، باشراف هاردوان مانسار في القصر، والخلق المستمر للنوتر في الحدائق التي كان تغتني باستمرار،

وبتداخل مستمر من شارل لوبرون الذي كان يسهر على اقامة البناء، وتجديد البرامج، والذي كان يتخيل رمزية التماثيل وميثولوجيتها. ولقد كان القسم الجوهري من عمله، العمارة الداخلية، والديكور، والأثاث، والسجاجيد، التي كان أروعها بساط (تاريخ الملك) وباختصار كل مما أعطى فرساي مزية روعته. ولكن أيمكن تطبيق كلمة (كلاسيكية) بكل دقتها وصرامتها على فن فرساي، الديكور المنبسط للأرابسك، الذي لم يكن شيئاً آخر سوى الديكور الكلاسيكي لرسوم رافائيل الأسطورية التي جددها جان بيران Berain على الزينات النافرة القريبة من زينات الباروك المستعملة من قبل بيير دوكورتون Corotone في قصر بيتي PITTI في فلورانسا. واذا كان نحاتي فرساي العديدون قد نفذوا نحتاً كلاسيكياً للحدائق فإن الرسوم التي أعدها لهم لوبرون هي، بصورة لاتبارى، أكثر حركة، وباروكية وتتأثير بأسلوب لوبوتر Lepautre. كذلك تدخل ألعاب الماء في الحدائق عامل حركة. وحتى الاحتفالات والملاهي التي كانت فرساي مسرحها في الغالب قد وصفت بأنها كلاسيكية. فماذا نريد بقولنا هذا؟



إن الكلاسيكية فضلاً عن كونها مقولة متصلبة، تعني في الحقيقة حالة، أو هي تملك بالحري، معنى «الاتقان» مفسراً بمعنى الترابط والتناغم، والذي يفرض مفهوم الوحدة هذا الذي لم يكن لويس الخامس عشر بعيداً عنه.

وهكذا فإن الفنون البصرية تنضم إلى الآداب وتنتسب كلاسيكيتها الى هؤلاء المؤلفين من النصف الثاني من القرن السابع عشر. ومن المستحسن أيضاً استدعاء إنشاءات مانسار المدينية كساحة الفاندوم، أو كنيسة الأنفاليد، التي استمر نشاط تلاميذه، الحاضرين دائماً في انجازات القرن.

إن الكلاسيكية هي، دون ريب، ماكان فولتير قد سماه «الذوق العظيم» الذي كانت أوربا كلها تستوحيه. وبسبب من التأملات الفلسفية والتحليل الدقيق جداً للأشكال، مال بعض مؤرخي الفن إلى رفض نعت (الكلاسيكية) لفن النصف الثاني من القرن السابع عشر الفرنسي، لقد انتصروا بصعوبة ضد استعمال مماثل جداً.

فرنان ليجيه

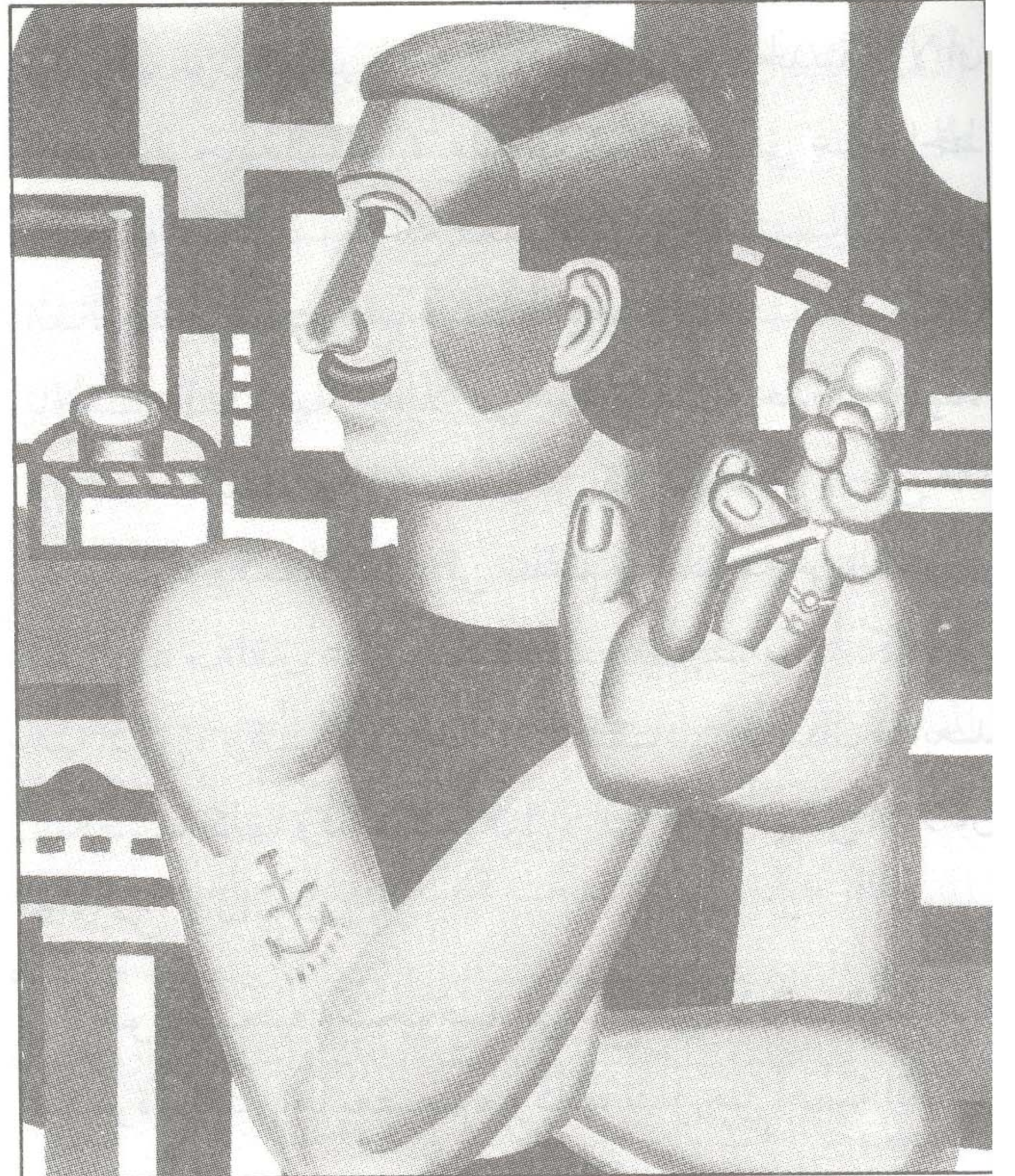
ليجيه.. التكعيبي البسيط

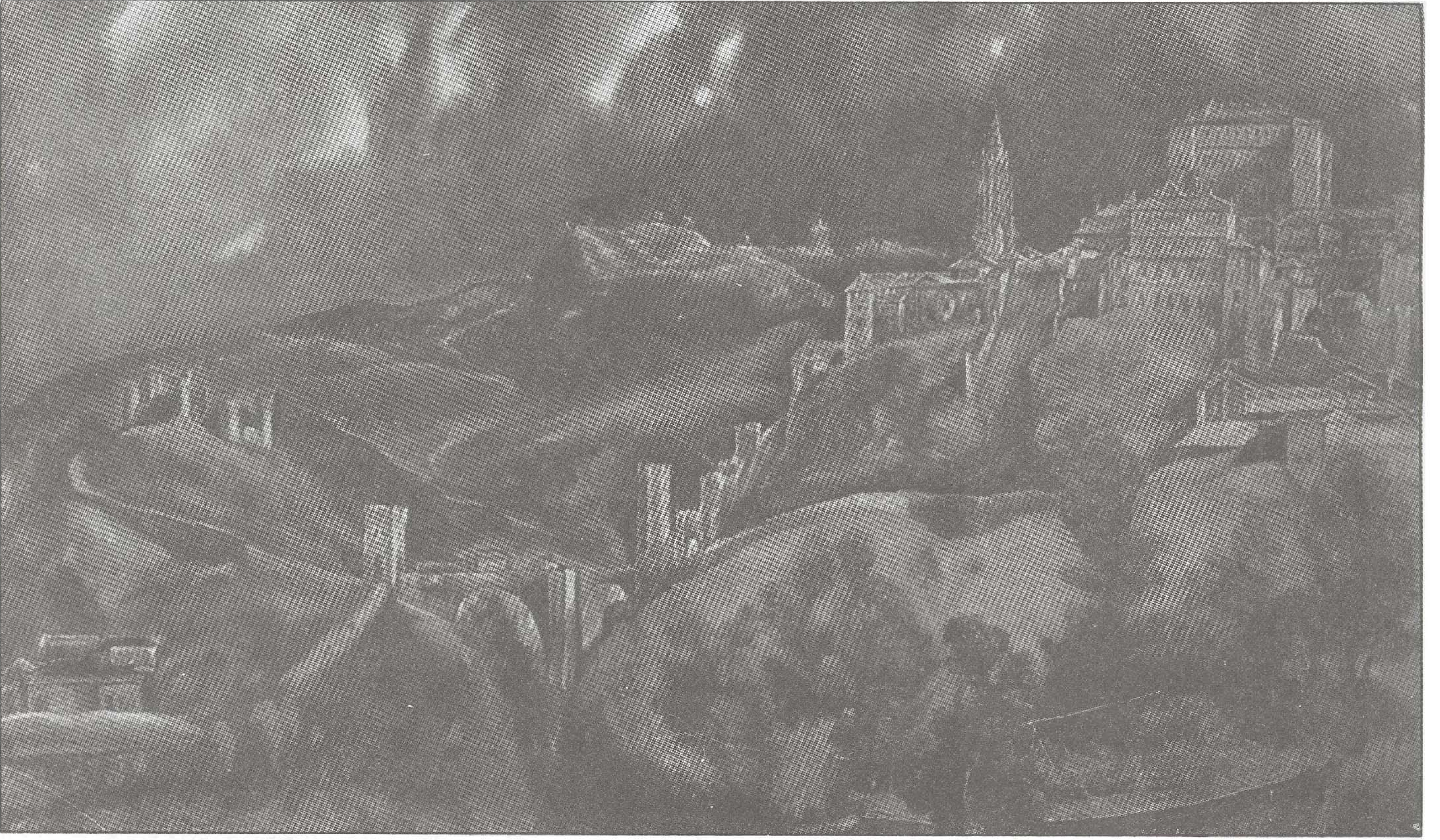
* جوزيه ماريا فيرنا
تعريب: بطرس خازم

اتصف نقاد الفن في النصف الأول من قرننا الحالي بالافراط في جمود تفكيرهم، ولم يرَ هذا الجمود، في مكان أكثر وضوحاً، إلا حين التلون في اصدار الأحكام النقدية (بفرنان ليجيه) وليس بسواه من الفنانين الآخرين أمثال (جورج براك) و(جيورجو دي شيريكو) فثمة ميل شديد للتجزيء، ويعني ذلك التركيز على الحركات الفنية الأكثر تحديداً، ووضوحاً، نزعتها رعتها الخطب البيانية لحركة الطليعيين نفسها، مما حدا ببعض النقاد لاستثناء، أو حتى الرفض من السيرة الفنية، أي شكل من أشكال التغيير لايسهل تصنيفه، لذلك أصبح هذا المعيار واسع الانتشار حتى مابعد عام (١٩٢٠) لاحقاً نهاية حقبة ليجيه (التكعيبيه) حيث فقدت أعماله التالية لتلك الحقبة كل اهتمام جاد.

فنان شعبي

وبالرغم من ذلك، والحق يقال، فإن أفضل أعمال ليجيه شهرة، والتي كانت أكثر ثباتاً في الخيال الشعبي هي التي صورت بألوان براقة، راكبي الدراجات ذوي الوجوه غير القلقة، وعماله الذين قاسموا الى حد ما الطبيعة المدنية لأدواتهم، لإثبات مايعتقد به، وهو ان الخير الأساسي، هو للحضارة الحديثة، في اللوحات التي صورها بعد عام (١٩٢٠)، وأسباب هذا التناقض الظاهر كثيرة ومتنوعة؛ ومعظمها جميعاً، على أي حال، تتكيف لتعمل مع طبيعة مواهب ليجيه غير العادية، ونجاح مرحلته التكعيبية كامن في عظيم أصالته: وإن في تعزيز بنائه لدروس في (سيزان) والتي أداها بدقة مدهشة، أو في بحثه عن بديل التكعيبية (بيكاسو) و(براك) التقليديتين.





ليجيه ١٥٤١-١٦١٤

ومفتاح فهم عمل يكون برؤية انجازه الخاص، والذي قام حقيقة، على المنحى الدقيق الذي اتخذه ألا وهو عدم التلاؤم، في نهاية المطاف، مع الوصفة التكعيبية.

تصوير الآلة

إن استغراق (ليجيه) الجمالي يضعه، فعلياً، في مكان ما بين التكعيبيين، والمستقبليين الطليان، وكالتكعيبيين يرفض، رفضاً باتاً، أن ينسب أية قيمة عاطفية أو أدبية إلى العمل الفني الذي اعتقد بأنه ذو طبيعة مستقلة، ولذلك تحكمه مجموعة من القوانين الخاصة به، وبطريقة مماثلة، استمدها من التكعيبية كان بحثه الصارم عن طرق ممكنة تمثل الفراغ في اللوحة تجنبه الاعتماد على نظام المنظور الموروث في عصر النهضة.

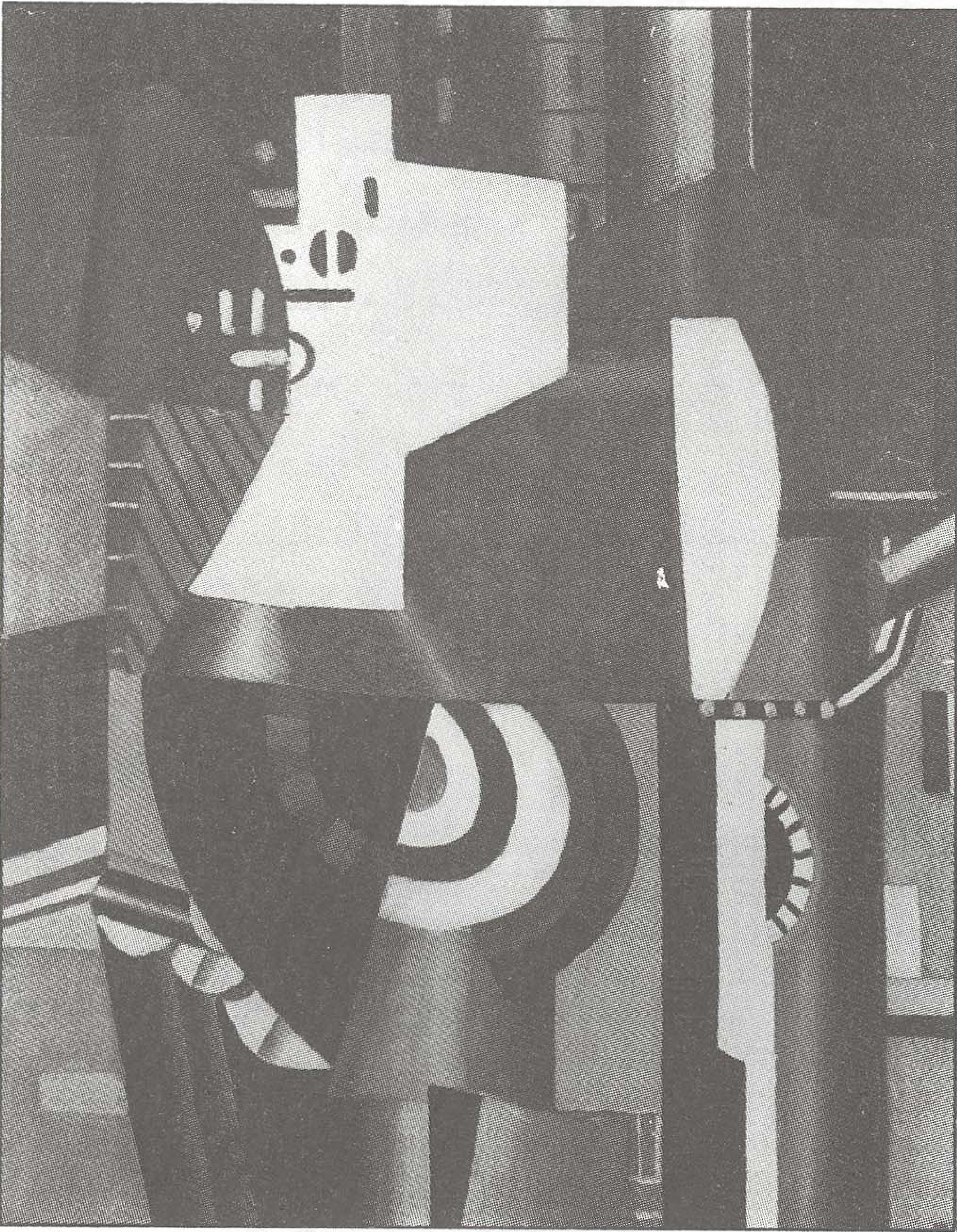
علاوة على ذلك، فلقد شارك (ليجيه) المستقبليين اخلاصهم للاختراعات الميكانيكية الجديدة، الذين كانوا يقودون، بعض مما يدعى بالحقبة الحديثة لعصر الآلة، وكانوا يرعون الى درجة كبيرة النظرة التقنية الحديثة، إلا أن اهتمام ليجيه الرئيس، على أية حال بقي في عالم الخط واللون والشكل، والدافع العدواني لدى المستقبليين، تغيير العالم المحيط بهم كان غريباً عليه، كان افتتان (ليجيه) بالأشياء الصناعية، بديلاً عن علم جمال وحدة الوجود، وتوقاً للكشف عن الجمال في كل مكان، ويدخل هذا الاعتبار، وفقاً لما قال، في تنظيم مجموعة من القدور، المقالي، معلقين على حائط المطبخ الأبيض، كمكان من هذا الكل، وقد ألهم، هذا الاعتقاد، أعمال مابعد التكعيبية كلها ودام، كما قيل، الى مايقرب من الثلاثين عاماً من الانتاج الفني.

حول (ليجيه) شخوصه الى نوع من الآلات الصناعية الكبيرة، فقد رآها بعضهم، وكأنها تقلل من أهمية العنصر

الشخصي، باختزال الجسم الانساني الى مجرد شكل ميكانيكي، لقد كان مسار هذه الأسطر مليئاً بالنقد، وبعض منها وصم أعماله (باللاانسانية)، لقد بنيت، هذه الاتهامات، على خطر كبير في إدراك مارمي اليه الفنان، فروح هذه الأعمال، هي روح فرد آمن بعمق في فكرة التقدم، واقتنع بامكان جعل الطبيعة، أكثر كمالاً في خدمة الحاجات الانسانية، وعلى الأخص عبر التقدم التقني، وكان تفاؤله قوياً جداً للحياة الجديدة، والذي كان يميز غالباً حركة الطليعيين وكنتيجة لذلك اعتبره المعلقين، إما ملتزماً أو لين الجانب.

وظيفة الفن

لم تشتمل تفاؤلية (ليجيه) على أي احساس جاد يقضي بأن يكون (العمل الفني) قادراً على أن يكون عامل تغيير مباشر، أو يسلك طريقة خاصة، وواقعية ليحدث عالماً أفضل، ومثل معاصريه، كان مهتماً اهتماماً حقيقياً بالنتائج الاجتماعية لنشاطه الفني، ولكنه لم يشارك (الانشائيين) أو (السورياليين) اعتقادهم بالشخصية الثورية، أو بآنية تأثيراتها، لقد تعلم بالخبرة، مقدار الصعوبة التي يلقاها معظم الناس، حين يخفقون في فهم الأعمال الفنية المعاصرة، وعلل (ليجيه) نفسه بطموحات شعبية فنية متواضعة لقد كان هدف الفن، بالنسبة اليه، محدوداً بإبراز القيم الجمالية للبيئة التي يحيا فيها الناس، ومقاومة مظاهره غير السارة، ونستطيع أن نرى هذا الهدف الموجه: بالقيمة العالية التي وضعها لوضوح الرأي، ولجعل الفن سهل المنال، وبرفضه للنخبوية، وقاده هذا الهف، أيضاً الى التفكير في الفن النصبي ذي الحجم الكبير، وتكيّف مع المدى الرحب، الذي قدمته الهندسة المعمارية الحديثة، ومتوفر لدى عدد كبير من الناس، لقد كان ليجيه في هذه المتابعات طليعياً حقيقياً، مثالاً على ذلك أفكاره حول التصوير الجداري الجماهيري، والحاجة الى خطوط



محيطية دقيقة تحدد الشكل، كما أن حرية اللون عنده ستترك تأثيراً بالغاً في عالم الاعلان، وسيدعى (فنانو البوپ) في النهاية، في الستينات ان هذه الحرية اللونية لهم، ويمكنك ان ترى تأثيرات رئيسة أخرى، من أعماله في فن البوپ، هذا ويقول الادعاء المتكرر لفناني الستينات: بأن المواضيع اليومية، ممنوحة صفات جمالية فريدة، مع أن هذا الرأي كان مشوباً بالتهكم ومأخوذ عن عن (الدادائيين)، مما يشير الى احدى مآثر (ليجيه) الأكثر روعة، حتى أنه بالامكان ايجاد سابقة، لذلك في فنه لهذا النوع من الانجاز، عرف فيما بعد (الحدوث)، فقد اقترح (ليجيه) على المعرض العالمي لعام (١٩٣٧) بأن يقوم ٣٠٠ شخص من غير الموظفين في مدينة (باريس) في ذلك الوقت، بدهن كل حائط فيها، وكما كان متوقعاً، فقد رفض اقتراحه، ولكنه اعتقد بأن هذا الاقتراح سيشكل (الحدث الظاهرة).

كلاسية حديثة

لقد عزّز الزمان (طموحات فنان) عبّر، مراراً، عن رغبته في أن يكون، طليعة حقبة مستقبلية: لقد امتلك قدرة نادرة على تمثيل مظاهر واضحة لعصر مازال في طريقـه الى الظهـور، وسـاعـد على اتمام أشكال الشخصية التصويرية للحقبة الصناعية، مثلما ثبّت نحات (الرومانسك) صورة المجتمع الاقطاعي، وإذ لايساورنا الشك، من تميز عصرنا الالكتروني التالي، للحقبة الصناعية، لايمكننا أن نزل في التعرف على أسلوب الكلاسي، الحالي، الذي منحه الفنان لوسائل العصر الحديث، بالخط الانسيابي، وبأشكال (ليجيه) ذات الألوان البراقة كما في لوحته (اركاديا) الميكانيكية.

فرنان ليجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥)

ولد (جول هنري فرنان ليجيه) في ارجنتان، في النورماندي عام ١٨٨١، وعلى الرغم من أسفاره المتوالية، ونجاحه، فقد أبقى (ليجيه) ابن مربي الماشية، دوماً على تواضع ونشاط الفلاح النورماندي وعندما كان في السادسة عشرة، حثت مواهبه المبكرة عائلته على إرساله الى (قايين) ليتتلمذ لدى معماري فبهذه الخلفية كان قادراً على كسب قوته كرسام معماري، عندما وصل الى باريس عام ١٩٠٠، وبعد ثلاث سنوات، بعد ان فشل في الحصول على قبول في مدرسة الفنون الجميلة، انتسب الى مدرسة الفنون الزخرفية، بينما كان، في نفس الوقت، يحضر احتفال اكاديمية (جوليان).

تأثير سيزان:

خلال أعوام قليلة ربح (ليجيه) بالتقرب من عالم الطليعة الباريسية، وانتقل في عام ١٩٠٨ الى بناء في (مونپرناس) المعروف بـ(لاروش) (خلية النحل)، التي

نحو التجريد.. امرأة بالأزرق - ١٩١٢

اقترنت بهذا الاسم، وحوت قدراً عظيماً من النشاط الفني، وهنا التقى من بين آخرين: (روبرت دولونيه)، الذي شاركه فيما بعد الخبرة التكعيبية، والشاعر (بليز سيندرارز) الذي شكل معه صداقة حميمة، بالاضافة الى (الكسندر أريشينكو)، و(جاك ليبتشيتز)، و(مارك شاغال)، وبعد ان صوّر بعضاً من بواكير لوحاته بأسلوب له صلة بالانطباعية، كان لقاؤه بعمل سيزان، وخاصة في المعرض الاستعادي التذكاري في عام ١٩٠٧، الذي بدا له



نحو التكعيبية.. عاريات في الغابة ١٩٠٩-١٩١٠

تأثير حاسم على تطور (ليجيه) بين عامي (١٩٠٩-١٩١٠) كما في لوحته (عاريات في الغابة)، التي سجلت تقدماً شخصياً عظيماً، إذ تعرف ما قد تعلمه من مبدأ (سيزان)، وهو ان نبحث في الطبيعة عن أشكال مخروطية، واسطوانية، وكروية.

التكعيبية

إن اتصاله المباشر بآخر أعمال (بابلو بيكاسو) و(جورج براك) بين عامي ١٩١١ - ١٩١٣، كان سبباً في انتاج عدد من اللوحات التكعيبية المنشأ، وبالرغم من ذلك أحب (ليجيه) مثل صديقه (دولونيه) المساحات المدينية المفتوحة، ولذلك تجنب جو البيت الحار، متأثراً بانهماك (بيكاسو) و(براك) بالطبيعة الصامتة، مما ساعده على تحديد مايوافق التكعيبية، وعوضاً عن ذلك، صور المناظر المدينية، مع لعب بالنور على الأسطح الرقطاء، والدخان يرتفع من المداخن، أما اللون فقد قُنِّن، على وجه الخصوص، في التكعيبية التحليلية، وظهر غزيراً في عمل (ليجيه)، كاشفاً عن ذوق مميز مسبق، ميّال الى التباين الشديد، وحتى عام ١٩١٢ بقي يقوده منطق التحليل التكعيبي، أي طريقته في تحليل الموضوع الى عناصره المكونة له، واقتربت لوحاته أكثر الى حدود التجريد الحقيقي، باحثاً عن استقلال مطلق عن العالم المحسوس، إن الأعمال الحالية قادت الشاعر (أبو لونيير) ان يضم (ليجيه) الى المجموعة التي أطلق عليها لقب: (المصورين الأنبياء)، الذين كانت لأساليبهم صلة بالتكعيبية؛ ولكنها تتميز عنها بأنها أكثر غنائية، وحساسية في استعمال اللون، بدا (ليجيه) في عام ١٩١٣ بالتركيز بقصد أكبر على التباين بين الأشكال؛ وأنتج مجموعة من الأعمال كرّسها الى هندسة المخاريط، والاسطوانات، وقد

قدمها الآن بطريقة تجريدية حقيقية، الى الحد الذي بدأ فيه الخط المحيطي واللون منفصلين عن بعضهما الآخر.

كانت خبرة الخدمة في القوات الفرنسية أثناء الحرب العالمية الأولى، نقطة تحول في حياة ليجيه، وبعد أن أدرج اسمه في لائحة المهندسين الحربيين، وسقط ضحية للتسمم في هجوم بالغاز على جبهة (ڤردان) ونقل الى المشفى، لكنه على خلاف معظم معاصريه من الفنانين، الذين أنتجوا مشاهد الصراع المريرة، استعاد (ليجيه) تلك المشاهد لذاته؛ وكانت هذه الحدة، بالنسبة بالنسبة له دروس قيمة، لم تعلمه، فقط، الحاجة للمحافظة على القيم الانسانية، ولكنها حجّمت احترامه للصفات الجمالية، المميزة للآلات الحديثة، إن هذه السجايا ستمنح شكل أولى لوحاته بعد الحرب بالإصرار الدائم لتقديم (المواضيع الميكانيكية) بصيغة ايجابية، تماثل ماتقدمه مواضيع التأمل البصري.

كلاسية جديدة:

في بداية عام ١٩٢٠ عادت الأشكال الانسانية الى الظهور في أعمال (ليجيه) بعدد من التكوينات، التي توازنت بالعناصر الصناعية، والتي أظهر فيها، بنفس الوقت، اهتمامه الشديد، بالشخصية الخاصة للحياة الحديثة ليوسع الحدود الضيقة لما كان متوفراً منها للفن، مما قاده الى أن يعمل للفيلم والرقص، فقد صمم في عامي ١٩٢٢ و١٩٢٣ المجموعات لعرضي باليه: [حلبة التزلج]، ألف موسيقاها (آرثر هونغر) و[خلق العالم] أعد الحوار (بليز سيندرار) ووضع موسيقاها (داريوس ميلهود) وأخرجها، وأنتج في عام ١٩٢٤ مايعتبر عموماً أحد أول الأفلام الذي لانص له (الباليه الميكانيكية).

ومن ثم تلت فترة من عام ١٩٢٤ وحت ١٩٢٧، والتي عكس فيها انتاجه مبادىء الصفائية Purism قدّم لها المعماري والفنان شارل ادوارد جونيريت المعروف بـ(لوكوربيزييه) الذي التقى به عام ١٩٢٠ دخل بعدها ليجيه مظهراً جديداً، حيث اكتسب فيه الأشكال الآدمية مركزاً أساسياً، ستستمر فيه، ماتبقى من حياته؛ على الرغم من إشراكه فراغ اللوحة، بمواضيع يومية عادية؛ إلا أن الشكل الآن اكتسب نصبية ملحمية حقيقية، ويعزل الإحساس اللاوظيفي، بكونه إنساناً آلياً مجهولاً، كان في فترات سابقة، من انتاج الفنان الأساسي، هذا وحقق (ليجيه) حتى نهاية الثلاثينات، التواضع، والتفاؤل الصريح، وتكريس الصفاء، كما أن جزءاً من قصده كان خلق نوع من التصوير الأكثر شعبية.

لقد أجبرته الحرب العالمية الثانية، على العيش في المنفى، وفي أيلول من عام ١٩٤٠ ترك (ليجيه) فرنسا، ومكث في نيويورك، إن الميزة البصرية اللألاءة لهذه المدينة، والتي وصفها فيما بعد (بالمشهد الجبار) قد استحوذت على مشاعره.

فتأثيرات الضوء المتنوعة في (المتروبوليس) أثارت اكتشافات بصرية في لوحات الفترة الأمريكية.

السنوات الأخيرة

لقد انتهت الحرب، وعاد ليجيه الى فرنسا عام ١٩٤٥ وبدأ مرحلته العظيمة والأخيرة في النشاط الابداعي، وشملت مهماته، وضع تصاميم للمسرح والباليه (لوبا داسييه)، والذي ألَف موسيقاها سيرجي بروكوفييف في عام ١٩٤٨ كما عشق شبابيك كنيسة القلب الاقدس، وقاعة اودين عام ١٩٥٠؛ ونفذ رسماً جدارياً، على إحدى جدران بناء الأمم المتحدة في نيويورك عام ١٩٤٥، وظهرت اهتماماته الاجتماعية، حين انضم الى الحزب الشيوعي في عام ١٩٤٥، في اللوحات ذات الأسلوب المباشر اللطيف، التي مجدت زمان الراحة والعمل عند الشغيلة، هذا وتنافس لوحات الشخصيات الملحمية في السنوات الأخيرات، في قوتها، أعماله التي كانت الضامن الأول لشهرته الدولية في العشرينات، لقد منح (ليجيه) وهو في أوج شهرته، الجائزة الكبرى لمعرض (البينالي الدولي) في ساوباولو في عام ١٩٥٥ وهو عام وفاته.

نحو التكعيبية

صوّر (ليجيه) أول أعماله على نمط مشتق من آخر أيام (الانطباعية) والذي أصبح آنذاك الأسلوب الأكثر قبولاً.

وأعجب بشجاعة الانطباعيين الأساسيين لأنهم جرّدوا العمل الفني من المحتوين الرمزي، والأدبي، ومن كل شيء لايعزز الاهتمام باللون والنور، كما اختبره، لايشترك إلا مابنذر يسير مع الشمس المبتلة بالفردوس الطبيعي، الذي صوره مراراً أولئك الفنانون، لقد كان هذا النغيير، بوجه عام، جزءاً مما حدث بعد زيارة (ليجيه) لفن (بول سيزان) أحد أعظم مبدعي مابعد (الانطباعية)؛ والذي وافته المنية في العام الفائت، كما أقر (ليجيه بنفسه، بأن عمل (سيزان)، هو الذي علمه أن يحب (الأشكال المجردة) كموجودات بحد ذاتها؛ وأن يركز على خلق تكوين دقيق وخال كلياً من العاطفة، في آن معاً، وطبّق (ليجيه)، برضى تام لما سبق، توجيه سيزان: [ان تجد في الطبيعة المخروط، والاسطوانة والكرة]، وبدا هذا كأعظم الشواهد وضوحاً في عمل مثل لوحة (العراة في الغابة) والتي بها، استحق ان يلقب بالمصور (الانابيبي)، لأن الطريقة التي حلت بها (الأشكال الانبوبية) محل (المكعبات الصغيرة)، كما دعاهم (هنري ماتيس)، ليدل على (التكعيبية)، وكان اهتمام (ليجيه) منصباً، في أعمال هذه الحقبة على الشكل والحجم، اللذين أدّيا الى نشوء مايدعى بالأصل تكوينات نحتية، مع اهتمام قليل باللون.

(العراة في الغابة): ١٩٠٩ - ١٩١٠: انه عمل حاسم في سيرة ليجيه الفنية، وواحد من الأعمال التي مدحها (ابولينير)، المدافع العظيم عن التكعيبية بقوله: [لقد جوف الحطابون أجسادهم، إشارة الى الضربات، التي كانت فؤوسهم تتعامل بها مع الأشجار، واللون الشامل، ينضح من الضوء المخضر الغامق، ويرشح نازلاً الى الأوراق].

نحو التجريد:

تختلف تكعيبية (ليجيه) اختلافاً جوهرياً، عن أعمال (بابلو بيكاسو) و(جورج براك) المعاصرة، اللذين كانا يتبعان فناً له مدرك بصري خاص بعيد عن مظاهر العالم الخارجي، كان ليجيه يشاطر بوضوح، صديقه روبرت دولونيه الرأي بأن أعمال التكعيبيين الاوائل، لـ(بيكاسو) و(براك) العالية الدقة، حتى بدت وكأنها صورت بأنسجة العنكبوت، ومثل دولانييه، ابتعد كثيراً بإبداعه عن الصخب والجلبة، من الطاقة المطلقة للمدينة الحديثة، ليمسك بالدينامية.

وعلى أية حال و(ليجيه) لم يستفد من تقنية المستقبليين، بتركيب صور متوالية فوق بعضها لتعطي إحساساً بالحركة، بل اختار، بدلاً من ذلك، قوانين (التباين البصرية) التي اعتبرها مبدأً كونياً في الفن لجميع الأزمان.

عصر الآلة:

اتخذ فنانو العقود الأولى، للقرن العشرين، عدداً من المواقف المختلفة تجاه الاختراعات الميكانيكية الجديدة، والحضارة الصناعية ككل، أي باتجاه ما كان مزمعاً ان يعرف بعصر الآلة، وكان الأول (الدادائيين)، ومن ثم (السرياليين بالعنف حيناً، وبالتهكم حيناً آخر، فاضحين أكثر مظاهرها قسوة، وأكثرها عبثاً، في حين المستقبليون الطليان، والبنيويون الروس، من وجهتي مبدأيهما المختلفين، دافعوا عنها لكونها عامل ضروري، وتغيير مفيد، ومع ذلك، فبعد كوارث الحرب العالمية الأولى، وأول مثال كوارث الحرب الميكانيكية، وأصبح الرأي الذي قبل عصر الآلة سلبياً، وبقي في تلك الحالة، كما يمكن أن يرى في أفلام شعبية مثل فيلم (فريتز لانغ) (المتربوليس) في عام ١٩٢٧، وفي فيلم (تشارلي شابلن) الأزمنة الحديثة في عام ١٩٣٦.

دافع (ليجيه) عن عصر الآلة فنياً، وليس ايديولوجياً، لقد فتن بالألوان، والمعايرة الدقيقة لأشكال الآلات، واللمعان المعدني لسطوحها، فالمصور الذي فهم حياة الأفراد الانسانية في محيط تطغى عليه الهندسة الميكانيكية، وهو، على أية حال، لم يقدم الآلات مباشرة، بل استعاض عنها باختيار عدد من المراجع الرسمية، والأشكال والنسيج، والألوان، ليتمكن من تحليل أي عنصر أساسي، فيما اذا كان موضوعاً صناعياً، أو موضوع عارية، وفق المصطلحات الميكانيكية، وذلك يعني ماذا كان يقصد يوم قال: [لم انسخ آلة قط، بل استنبط صوراً

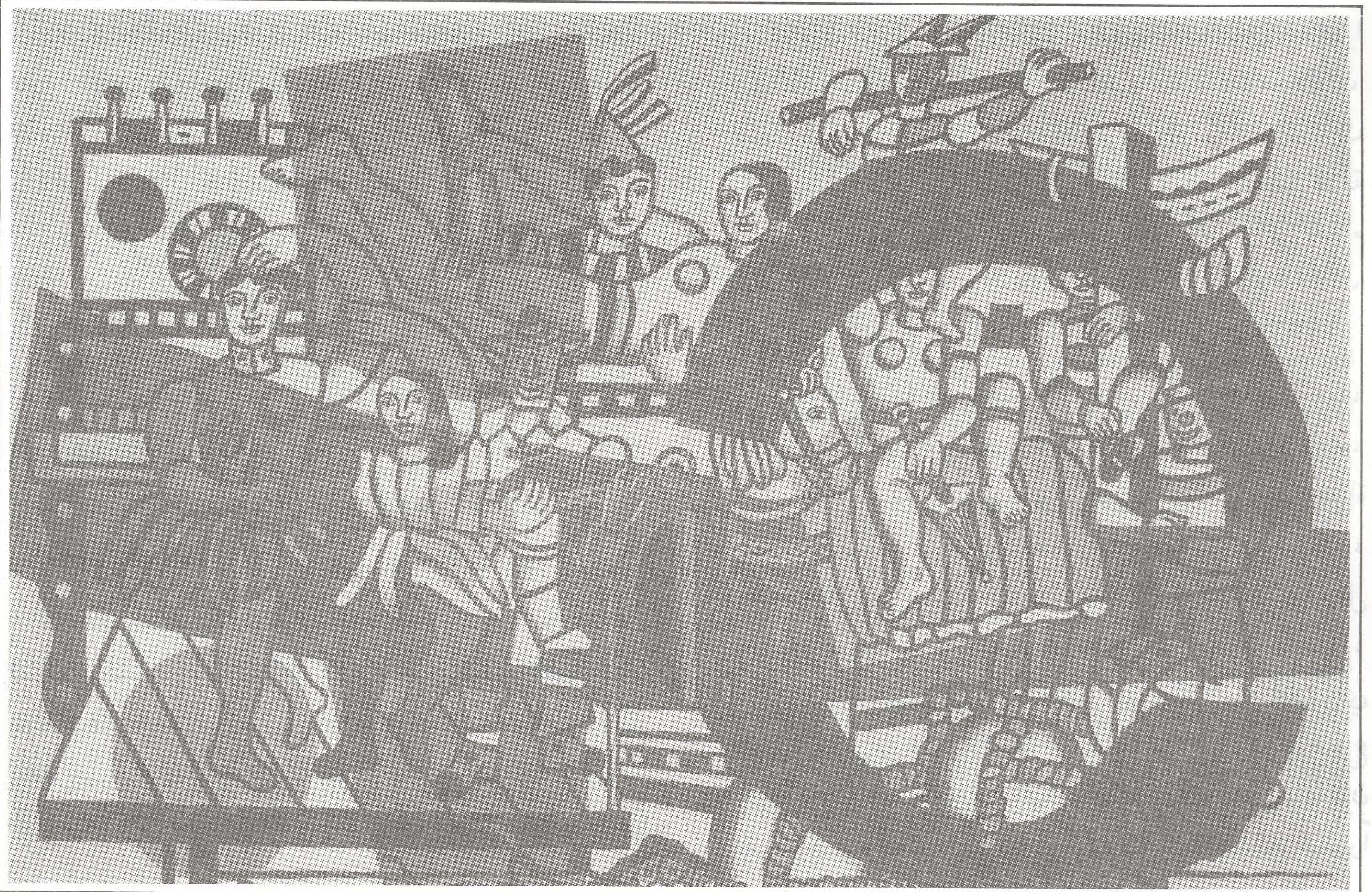
لآلات، مثلما يصور الآخرون المناظر الطبيعية من مخيلتهم، والعنصر الميكانيكي، ليس إلا وسيلة ليتم الشعور بالقوة والقدرة.

الصفائية:

التقى (ليجيه) في عام ١٩٢٠ بـ(شارل ادوارد جوناريت)، المعروف بـ(لوكوربيزييه) أحد العباقرة المؤسسين للعمارة الحديثة، ولقد كانت الرابطة بين هذين الرجلين حميمة جداً، فكلاهما أسهم في الفكرة القائلة، بأن التصوير في حاجة الى الاندماج بالعمارة، وكان عليه ان ينعتق من ظلم الحامل، فيوضع في مجازات مفتوحة، تقدمها له الجدران الملساء للمباني الحديثة، وفي عام ١٩٢٥ بمناسبة (صالة الفنون الزخرفية)، قادت تلك الفكرة (ليجيه) لأن يتعاون مع جماعة المعماريين في تنفيذ جداريتين كبيرتين، إحداهما من أجل جناح الروح الجديدة، صممه لوكور بيزييه، والأخرى لجناح السفارة الفرنسية، صممه (روبرت ماليه- ستيفنز)، لقد كان تأثير (لوكور بيزييه) على (ليجيه) أعمق بكثير من مشاريع مناسبات، فبين عامي ١٩٢٤ و١٩٢٧، تبع الفنان العمل بدقة بمبادىء الحركة الصفائية، التي اعتنقها صديقه المعماري، وعولجت المواضيع اليومية، بدرجة (الجدية الرسمية) و مقتربة من التكعيبية التركيبية، مصفاة من أي شيء، ويشمل ذلك الشكل الانساني الذي يمكن ان يجذب المشاعر الشخصية للمشاهد.

واقعية جديدة:

خضع عمل (ليجيه) في أواخر العشرينات الى تغيير عميق، واستحوذ عليه الضجر من التجريد. (فقد أقر فيما بعد ان انشغاله به كان عناداً)، وبعد انقضاء عشر سنوات، عاد (ليجيه) ثانية الى فن المحاكاة الواقعي، وشرع في



محاولة للربط بين الشكل الآدمي، ضمن الشروط البصرية، بالمواضيع العادية من العالم يوما بيوم، وبدأ - الآن- يعبر عن حنانه المميز (للتباين) بجعل مشاركات غير عادية بين الشخوص، والأشياء اليومية، ومع ذلك، وعلى الرغم من وجود شبه ظاهري، فإن لها، ولو بقدر ضئيل، ما للسيريالية من هدف، في خلق صور عجيبة، تتجاوز الحقائق المتفاوتة بحيث تنزع الأشياء من مواضعها، مما دعا كاتب القرن التاسع عشر (لوتريامونت) الى القول: [تتلاقى الصدف على طاولة عمليات الشمسية، وآلة خياطة إن ماأراد (ليجيه) إظهاره هو الديمقراطية الاساسية، والمساواة بين طبيعة الأشياء، في عالم الواقع: وحتى (الموناليزا) كانت، كما قال، موضوعاً كالمواضيع الأخرى)، والفارق ضئيل بينها، إن تحدثنا عن (موضوعيتها)، من شيء آخر عام كرزمة المفاتيح، ومع ذلك، وبالرغم من جعله صلة الشخوص، أقرب مايكون الى الدنيوية، إلا ان نماذجه كانت موضوعية، لكنه لم يسع بذلك، تحويل شخوصه نفسها الى نكره، فلقد أصبحت لوحاته بالتدريج، آهلة بشخصيات مميزة بفرديتها، وتحمل لشخوص المتخيلة، تعبيراً خاصاً، بدأ بالظهور في الوضعيات المميزة، التي أصبحت، فيما بعد، في أعماله خلال العقدين التاليين.

امريكا:

كان (ليجيه) تواقاً لاكتشافات كل مظاهر الحياة الحديثة، وكان اسيراً للعالم الجديد، وبوجه طاقة (نيويورك) التي لاتقاوم، وحيث وصلها عام (١٩٤٠) وهو نفس الفنان الذي هلل للآلة، وصعق برؤية المواقع الصناعية الكئيبة، التي بدت لتقدم الرموز الحقيقية، لتلف الاقتصاديات الحديثة، وقد شكلت هذه الخبرة مجموعة اعمال طغى على المحتويات الميكانيكية، نمو النبات الخصب، ومع هذه الفكرة، عرضت الفترة الامريكية من حياة (ليجيه) وفرة السباحين، الذين يتلوون بأجسادهم، ويعومون في مياه متعددة الألوان، استعاد فيها، استحضار الصورة الأصلية للاضطراب العظيم، الذي حدث له حين كان في ميناء (مرسيليا) منتظراً للابحار الى (امريكا) ورفد التجديد العظيم لهذه الحقبة حدث آخر خاص، هو الخبرة التي اتيحت، رؤية التأثيرات الملونة لاضواء مسرح (برودواي)، ولشاخصات النيون وقد انعكست على وجه معرفة له كان يتكلم معه، وادى هذا الاكتشاف الى إنجاز مجموعة من اللوحات انتشرت فيها شرائط من الألوان انتشاراً اعتباطياً ماوراء محيط الشخوص.

افراح اوقات الفراغ:

إن العبرة الامريكية، اعادت تقوية اقتناعه، بان ثمة حاجة لنوع من الفن أكثر مباشرة، فن يلقي قولاً اكثر سهولة لدى الناس العاديين، والمتتبع لأعماله بعد عودته الى فرنسا عقب انتهاء الحرب، يرى أنها قد عكست المظهر الاجتماعي للفن، وتوازت مع معتقداته السياسية، وامتلك العمل الفني بالنسبة له، إمكان تحويل السياق، الذي به تقاد الحياة اليومية، فلقد كل غالباً تأثيرها المفيد، ليس بسبب، صعوبة فهم الفن المعقد، فقط، بل بطلبات العيش المتنافسة من يوم الى يوم، وفقدان ثقة (ليجيه) بالخبرة الشخصية، في عالم العمال اليومي، قد اقنعه، سلفاً، بأن وقت الفراغ المزاد يمكنه ان يجلب لهم فوائد هامة، مما يعزز دور الفنون في وجودنا الإعتيادي، واحس بأن العمال اذا امتلكوا مقداراً اكثر من المعتاد من الفراغ، لأمكنهم أن يمضون زمناً مع الأعمال الفنية وبالتالي يحسنون سجاياهم الذاتية..

إن افكاراً خيالية كهذه، حول فوائد الفن، كانت تتناغم وإعجاب (ليجيه) المبكر بالفنان (هنري روسو) Henri rousseau، المعلم الفرنسي، والطليعي، الأول لفن البدائي: (حيث يتم التصوير دون الاستفادة من التدريب الرسمي).

عادت اعمال (ليجيه)، في هذه الحقبة، الى مواضيع سابقة مثل (راكبي الدراجات)، أو (السيرك)، بينما أطنب هو في الإطر في نفس الوقت، بسمو العمل، في وضع ينطق بمرح العيش، إن هذه الافكار والكلمات تنقل إيماناً ظاهراً، طليقاً من القيود، باستمرار إمكانات العالم الحديث.

الفنانة المكسيكية

فريدا كالو

❖ ترجمة محمد دنيا

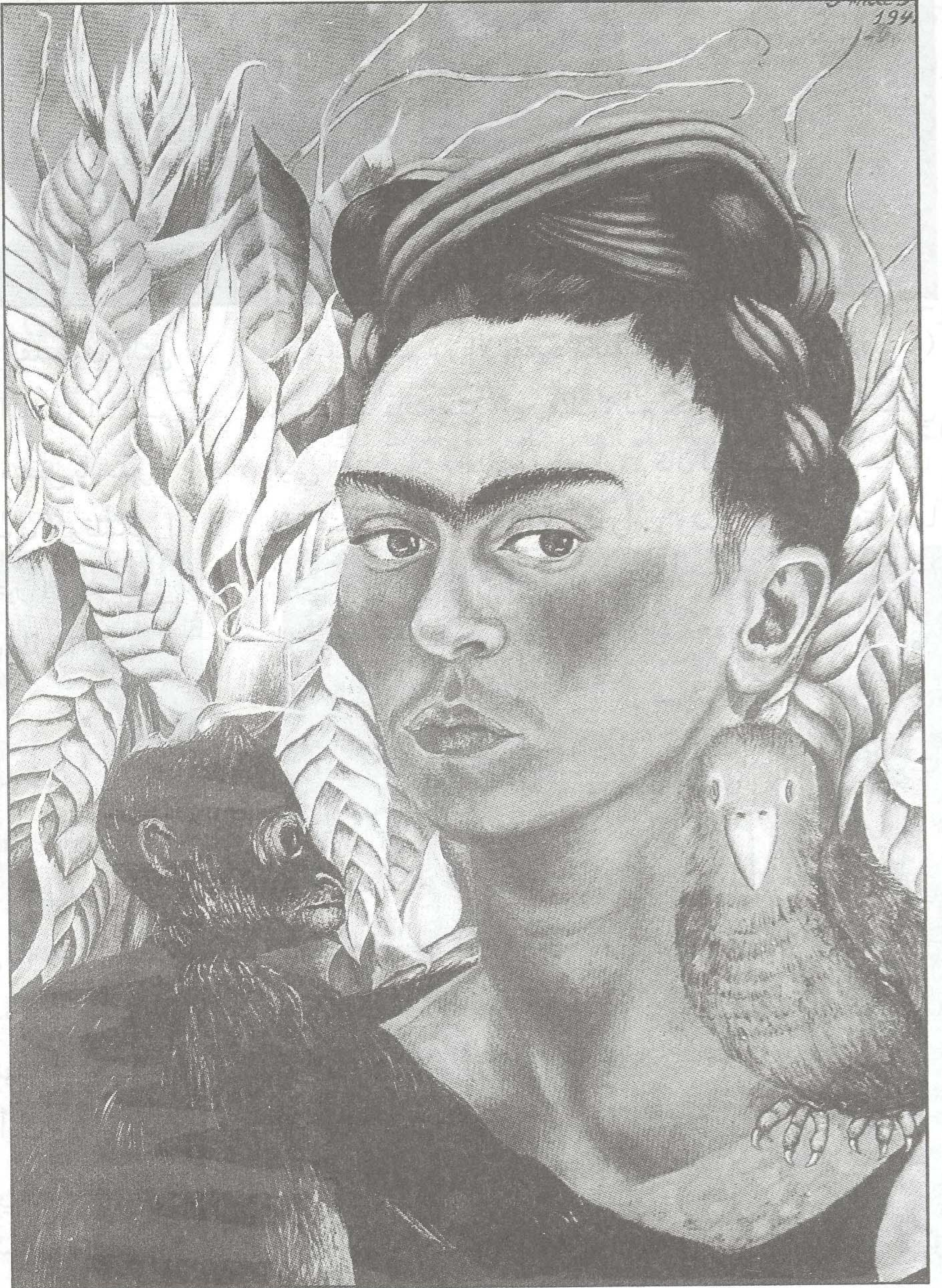
حياة فريدا كالو، التي توفيت عام (١٩٥٤) منقوشة كلها على جراحاتها البدنية والأدبية، ورغم المرض الذي فتك بجسدها، والحادث الذي حطمه، ظلت عاشقة متقدة، ولما كانت رسامة قبل أي شيء آخر، فقد عرفت كيف تحول عذاباتها الى لوحات لاتقل استثنائية عن شخصيتها.

(فريدا كالو) شخصية فريدة، وحياتها أشبه بالأسطورة: في غرفتها المثقلة بحرارة الطقس، والتي ازدانت جدرانها، بشبابيك زجاجية مغلقة، للحصول على قليل من الظل، تمددت الفنانة على سريرها وقد ألتف نصفها الأعلى بقالب من الجص، وفي إحدى الزوايا، انتصبت باقة كبيرة من عباد الشمس، النبتة المفضلة عند (فريدا) كان ذلك صيف عام (١٩٥٣) منذ بضعة أسابيع، بتروا ساقها اليمنى، التي تآكلتها الغنغرينة، لم تبك أمام الطبيب، ولم تحتج بل لم يرتعش صوتها حين قالت [حسناً، هذا أفضل، حبستني هذه الساق اللعينة سنوات، واليوم انتهى الأمر، لاشيء بعد اليوم يعقيني [...] وما المشكلة، لدي ساق أخرى].

(فريدا كالو) هي حكاية امرأة بهرتها الحياة، والحب والرسم، وعذبها الألم منذ مراهقتها وخرجت روحها منذ الطفولة، ولدت عام (١٩٠٧) ولكن، كانت تزعم أنها ولدت عام (١٩١٠) سنة الثورة الوطنية، أصيبت بشلل الأطفال، في سن ست سنوات، وبقيت ساقها اليمنى بعد ذلك ضامرة، ولكي تتجنب عنف كلام صديقاتها، اللواتي لقبنها بـ (فريدا الكسيحة)، راحت ترتدي كالصبيان، مع جوارب صوفية رغم الحرارة، وتأجج مصيرها ذات يوم من عام (١٩٢٥) عندما صدم قطار صغير الحافلة التي كانت تستقلها الى البيت، فتحطم عمودها الفقري [اخترقني الحديد مثلما يخترق السيف الثور]، وأمضت شهراً في المشفى وأخرى مستلقية في البيت، حيث أعدت لها أمها سريراً جميلاً مع مرآة فوقة، كانت تبقى وحيدة، مع صورتها في المرآة وطلبت ريشاً، وألوانا وحمالة صغيرة تضعها عى ركبتيها، وراحت ترسم ذلك الموضوع الوحيد المتاح: (صورتها) وكانت تلك بداية سلسلة طويلة من الصور الذاتية، التي شكلت معظم أعمالها، واستمرت كذلك حتى عشية وفاتها، تقول الفنانة [كثيراً ماسئلت حول مثابرتي، على رسم الصور الذاتية، قبل كل شيء، لم يكن أمامي خيار آخر، عندما لايكون فوق رأسك سوى صورتك، يصبح ذلك هاجسا يلتهمك، كان الرسم خلاصي، انعتاقي].

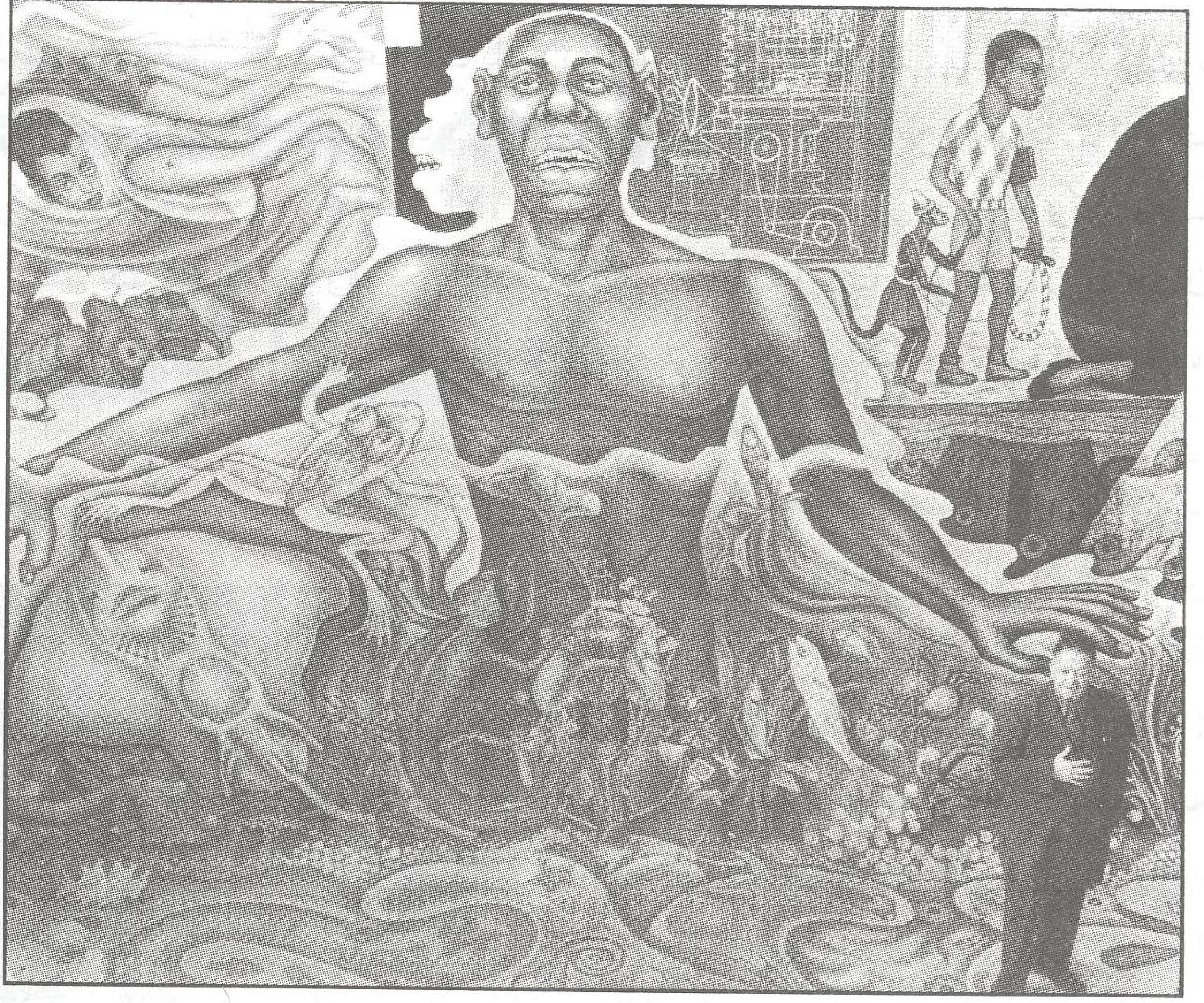
منذ أن استطاعت المشي ثانية، بدأت الفنانة تتردد الى الوسط الفني المكسيكي، وخلال إحدى الأمسيات التي

أمضتها في إعادة تكوين العالم، التقت بالفنان [دييغو ريفيرا] أحد المفاخر الوطنية المكسيكية، وأشهر رسام جداري في المكسيك، والناطق الرسمي الفني باسم بلده، كانت منذ صغرها شديدة الإعجاب بـ[دييغو] كان عمرها تسعة عشر عاما، عندما فاجأته بزيارتها الإولى، في مبنى وزارة التربية في العاصمة المكسيكية، حيث كان يرسم لوحة جدارية خاطبته قائلة: [دييغو، انزل، لم آت لأغازلك بل لأريك رسومي]، أعجب بثقتها الكبيرة بنفسها، وانجذب إليها، وطلب يدها من والدها. وتزوجا عام (١٩٣٩)، كانت ضعيفة كعصفور جريح، وكان نهماً وقوياً كحصان، لقد رأت فيه وجهاً غير اعتيادي، وكان يبدو دائماً، وكأنه ينام في صندوق قمامة، بثيابه المدعوكة، وقبعته العالية، ذات الحافة العريضة المغطاة بالغبار، وفي ليلة الاحتفال بالعرس، بدت معه مثل حمامة بجانب فيل،


صورة ذاتية مع القرد والببغاء - ١٩٤٢

ولم تكن أمها راضية عن الزواج، ولم تحضر الاحتفال الذي دعيت إليه (لوبا) زوجة (دييغو) الأولى، التي اقتربت من (فريدا) أمام مرأى الجميع، ورفعت تنورتها صارخة (انظروا الى هاتين الساقين البائستين، اللتين استبدل بهما دييغو ساقي] وردت (فريدا) على الإهانة بصفع غريمتها، وأنهى (دييغو) العراك بطلقات نارية في الهواء، يالهما من زوجين مضحكين، عشيقة، وخانها، فانتقمت منه، وانفصلا بالطلاق الى حين، ليتزوجا من جديد، ويعود الى خياناته، وتعود الى انتقامها، كان كل منهما يحب الآخر حباً صدامياً عنيفاً، وكان قد أغرى أختها [كويستينا] بعد زواجهما بأربع سنوات، وغفرت له، ولما يئست من ردعه عن مغامراته، عقدت معه اتفاقاً: يستطيع (دييغو) ان يكون له مايشاء من العشيقات، ولكن ليس له الحق في أن يلمسها، وعليه القبول بمغامراتها، منذئذ، لم يعد في عينيها زوجاً، ولاعشيقاً بل طفلاً هكذا راحت ترسمه، طفلاً رضيعاً لم تستطع امتلاكه في عالم الواقع.

وفي الولايات المتحدة، كلفه الملياردير (ج. روكفلر) بأنجاز عد من الرسوم





الجدارية، فتعرف الى النحاتة الموهوبة (لويز نفلسون) التي أصبحت عشيقته، وانتقمت منه فريدا مع المصور الشهير [نيكلواس موراي[الذي التقط لها صوراً، تنبض بالعذوبة والشاعرية، ثم من السياسي الروسي [ليون تروتسكي] الذي سكن مع زوجته [ناتاليا] في دار الزوجين [ريفيرا] في مكسيكو، في بداية عام (١٩٣٧) بعد أن طلب اللجوء السياسي الى المكسيك.

في السنة التالية، تعرفت الى (اندريه بريتون) الذي جاء حاضرا الى مكسكيو، وأخبرها بحبه لرسمها، ورغم تأكيداته له بأنها لاتنتمي الى أية حركة فنية، فقد أصر على أنها (سريالية) ودعاها لإقامة معرض في باريس، حيث وصلت دون (دييغو) بمفردها، عام (١٩٣٩) في هذه الأثناء اشترى متحف اللوفر صورة ذاتية لها كانت قد رسمتها عام (١٩٣٨) وكتب بيكاسو الى دييغو ريفيرا قائلا: [لا أنت ولا (ديران) ولا أنا نجيد رسم الوجوه مثل فريدا كالر] وفي بيان المعرض، كتب بريتون يقول: [فن(فريدا كالو) هو وشاح حول قنبلة] شيء جيد، لكن فريدا لم تحب باريس، وشعرت فيها بالوحدة، ولم تزر إلا بعض معالمها، التي أحبتها لأن (دييغو) تنزه فيها ذات مرة، مع ذلك، لم يكن كل شيء مظلماً في عيني الفنانة، يوم افتتاح معرضها، كان (كاندينسكي) هناك، وقد هنأها وكان شديد التأثر بما رآه، وشد ميرو على ذراعيها مبدياً إعجابه، ومدحها [أرنست] كثيراً، وبُهر (بيكاسو) بلوحاتها وقدم لها قرطين من العاج، وردت (فريدا) على هذا، التقريظ: يالهؤلاء السرياليين كم هم غريبوا الأطوار].

وخلال السنوات العشر الأخيرة من حياتها، كتبت (فريدا كالو) مذكراتها ربما لأنها لم تعد تقوى على الرسم، وراح يتصارع في داخلها اليأس مع الرغبة المتوحشة في الحياة، والميل الى الانتحار، وراحت تشرب كي تصمد وتتحمل الألم، وروت تقول بلا تكلف [جسدي قاحل هزيل، لم أعد استطيع النجاة، وكحيوان يحس بقرب هلاكه، أشعر بدنو أجلي، بقوة، تنتزع من كل محاولة للمقاومة).

وفي العام (١٩٥٣) نظم (دييغو ريفيرا) في مكسيكو معرضاً استعادياً لزوجته، التي كانت على موعد مع الموت

في السنة التالية، ووصلت (فريدا) الى المعرض في سيارة اسعاف، هزيلة، بثوب ملائكي، تقليدي] لاتقوى على الوقوف، لتتلقى مديح المعجبين، وهي مستقلية ولما عادت الى البيت، كتبت تقول [آه يا(دونا فريدا) كالودي ريفيرا، ياصاحبة الجلالة العرجاء، الألم الصاعق الذي يداهمك لا سبيل الى مداواته] كان عمرها (٤٧) سنة عندما توفيت عام (١٩٥٤) وقد وضع جثمانها لبعض الوقت في قصر الفنون الجميلة في مكسيكو، وحضر وداعها الأخير كبار الفنانين والسياسيين ورئيس البلاد.

لقد اكتشفت (فريدا كالو) قدرتها الفنية على سرير المرض، ولم تقو على تحمل الألم، وتقاوم اليأس لا بعد ان بدأت ترسم صوراً ذاتية، جابهت بها قدرها، مع ذلك كانت آخر لوحاتها طبيعة صامتة، بعنوان (فيفا لافيدا) تحيا الحياة.

ولوحات (فريدا كالو) هي تمثيلات عنيفة تجيش في داخلها علامات محنتها وأهوائها، كانت لوحة «ما أعطاني الماء» هي المفضلة عند (آندريه بريتون) ومبنى، أمبير ستيت بويلدينغ) منبثقاً من بركان (بوبو كاتبلت)، وطير الرسام الفلمنكي (جيروم بوش)، ويعسوب، وثوب تهواني (من تهوانا)، وظهرت في اللوحة قدمها اليمنى، تلك التي بُترت لاحقاً، جريحة، بعد أن حاولت إطلاق الإعصار المتقد الذي كان يمكن ان يبتلع حياتها، هكذا كان يمكن ان تتخلص من شللها، وعمودها الفقري المحطم، ومن آثار عملياتها الجراحية الاثنتين والثلاثين، وإجهاضاتها الستة، والمشدات الثمانية التي كانت تدعم جسمها، إلا ان (الأناقة العليا) عند ((فريدا كالو) تمثلت في أنها عرفت كيف تتجاوز الدعابة السوداء، التي كانت تعالج بها عذاباتها، كي تعبر عن حبها العنيف للحياة، عبر فرح الأحداث اليومية، المضيء، وبعض أعمالها.

قبل وفاتها، طلبت ان يحرق جثمانها، لقد أرادت أن تتحول الى رماد وكانت قد قالت لوالدها (لا أريد أن استلقي› حتى في النعش).

المصدر ١- «الفيغارو» و«باري ماتش» الفرنسيتان.



مع زوجها دييغو ريفيرا - ١٩٣٨



(دييغو في البال)

«عاصفة»

بين طبيعة جيورجوني وانطباعية الغريكو

❖ موريس سنكري

بالرغم من مرور أكثر من سبعين عاما ، على قصة (عاصفة) جورجوني(١) ، في (البندقية) ، إلا أن أصداء فعلها المأساوي لم تظهر الا مع عاصفة أخرى في سماء طليطلة ، ابتكرتها ريشة (الغريكو)(٢) الساحرة ، ومع أن الفنانين لم يلتقيا أبداً ، الا أن رابطة وشيجة نشات بينهما عن طريق معلم الفن العظيم (تيسيانو)(٣) الذي كان صديقاً حميما (لجيورجيوني) واستاذاً حكيماً (لالغريكو) .

لقد اتم (تيسيانو) معظم الأعمال التي بدأها (جيورجيوني)، ولم يكملها هذا الأخير بسبب رحيله المبكر عن نيف وثلاثين عاماً، كانت حافلة بالنتاج العبقري، حتى أن كثيراً من اعمال (جيورجيوني)، كانت تنسب الى (تيسيانو)، والعكس صحيح، لولا اختراع الآلات الحديثة، التي ميزت ايهما لهذا وايهما لذاك، وسبب هذا الالتباس المربك، هو الشكل الظاهر للاعمال، التي اشتركت في الموضوعات، والدخلة اللونية، والمثل الأعلى التصويري.

استمر تيسيانو باسلوبه هذا، الى مابعد الفترة التي قضاها معه (جيورجيوني) كما أن (الغريكو) ظل تلميذاً ملازماً له، حتى قضائه بوباء (الطاعون) في أواخر (١٥٧٦)م، فر على اثرها (الغريكو) الى (اسبانيا) ممنيا نفسه، بتزيين قصر (الاسكوريال)، وكان قد مضى منذ (١٥١١)م، خمسة وستون عاماً على وفاة (جيورجيوني)، الذي ابدع العاصفة الاولى.

أنه أمر طبيعي، أن يكون (الغريكو) قد اطلع على (عاصفة) جيورجيوني) واعجب بفكرتها كثيراً، لدرجة أنه أقام عاصفة، بعدها بسبعين عاماً في (اسبانيا) حين عرض لوحته (عاصفة فوق طليطلة) نظراً لما طرأ على الفكرة من تبديل) وعلى مفهوم العاصفة، من تغيير، وجد له طريقا في الحلول اللونية، والتكوين الحديث.

شكل (جيورجيوني) على الدوام (امتداداً شرعياً لأفكار عصر النهضة)، ومن ثم امتداداً لعبقريها العظيم (ليوناردو)، فهو يشبهه في كل شيء تقريباً، الا في قصر عمره، وانطلاقه في الطبيعة بجموح أكبر، إن الطبيعة التي شكلت خلفيات لوحات ليوناردو، أضحت على يد (جيورجيوني) لوحات مستقلة، أضحى فيها الانسان، عنصراً دراميا، وجزءاً لايتجزأ من حركتها وتشكيلها الكلي.

فالطبيعة التي ظهرت في القرن الخامس عشر، وهي تدرس الحياة في أبعادها الخاصة تسير في تواز مع نهضة

العلم، التي تتعارض تعارضاً بينا، مع لاهوت العصور الوسطى، وفتحت، هذه الآراء، الطريق الرحبة لدراسة (الطبيعة) في كل أحوالها، واكتشاف قوانينها الحقيقية الحية.



جيورجوني - ١٥٠١

وأن توصل ليوناردو في (الموناليزا)، إلى اقصى درجة من تحقيق موضوعه، وموضوع معظم فناني النهضة، (امرأة جميلة) لها عمق كامل في شخصيتها، غير مستلبة، من رجل أو لاهوت، أو قوانين، تعرف ما لها وما عليها، بثقة جارفة، فان (جيورجيوني) قد توصل إلى وضع هذه المرأة في مكانها الأكثر حميمية، الذي لاتتناقض معه نهائياً، بل يكملها وتكلمه، الا أنه يزيد (ليوناردو) بالمساحة الأكبر، التي تحضر بها الطبيعة في العمل، مما يجعل (المشخص المرسوم) عنصراً فاعلاً، ومنفعلاً بالطبيعة، فهي فضلا عن أنها مسرح بدور عليها دراما الإنسان، كذلك فهي محرض على فعل انساني، بالغ المتعة بالنسبة لهذا الانسان.

أحب (جيورجيوني) الطبيعة حباً فاق كل تصور، ووهب حياته القصيرة، راهباً في معبدها، فهوى رسم الاشجار، والانهار، والصخور والبيوت، التي تخيمها سماء نورانية، تجري من تحتها الانهار، وتشهق الجبال فيها بالارتفاع، وطبق نزوعه الواقعي الانساني، بطبيعة لاتتحذلق فيها مثاليات أهل البلاط، ولا لاهوت رجال الكنيسة، لذلك نرى في (طبيعته) كل العناصر مؤنسنة، من الشجر إلى الضباب.

أن (المناظر) الموجودة في لوحات (جيورجيوني)، قد تكون في بعض الأحيان من بنات خياله لكن مسحتها الانسانية والطبيعية، تدفع بها لان تكون أكبر امتيازات لهذا الفنان، كونه يستطيع أن يرسم مايشاء، وكونه يستطيع أن يحول أحلامه إلى صور واقعية، فهو يجد متعة، في ذلك، لأنه أضحى مبدعاً تماماً كالطبيعة، يتحول بملء ارادته الحرة إلى (خالق)، فاعل، ويمعتنا، بحسن وجدة هذا الخلق والفعل.

واذا كان، قد ابتعد قليلا عن الموضوعات الاسطورية والانجيلية، التي ينهل منها أقرانه لسبب، أنه كان أكثر



ليوناردو دافنشي - ١٤٧٠ - ١٤٧٥

منطقية وموضوعية من كثير منهم، حيث عرف قيمة الانسان تماماوعرف قيمة الطبيعة، وهو ان تناول واحداً من تلك المواضيع فانه لايذهب بعيداً مع سفسطات رجالها وانما يتناول على الاغلب الموضوع من خلال (الحضور الفائق للانسان الفعال)، وهنا تكمن حكمة فلسفية وراء موقفه هذا، اذا لايخلو عمل من أعماله من نزوع فلسفي واضح(٤).

لم يكن (جيورجيوني)، في عاداته، ومنطقه، وانفعالاته، غريبا عن أبناء جلدته البنادقة، أولئك التجار العظام، اللذين طفق صرير دفات سفنهم الآفاق، وتوجت أموالهم الكثيرة اصول نظام اقتصادي عالمي جديد، مازلنا نعيشه إلى اليوم، فانهالت الأموال على (البندقية) المدينة التاجرة، المستقرة، المحنكة، بأهلها المحبين للغريب، والمنفتحين بشهية على الحياة، فكانوا أكثر أهل الارض بهجة وسرورا، وابهة وشهوانية وبدا الطابع الحسي، اساسياً لكل التفاعلات الحية الجارية على الأرض بين الناس، فكان ذلك مدماكاً متيناً على قاعدة الفن الذي شاع بينهم، الذي مكن كثيراً في حب الأرض، والطبيعة، والاعلاء من شأن الانسان، الذي يستطيع أن يتعامل مع هذه الطبيعة لصالحه، أن نزوعاً واقعياً انسانياً في الفن لايمكن نسبته الا للعظام البنادقة، من (بلليني(٤)) إلى (فيرونيز)(٥) الذين كرسوا، في فن التصرير، عادات جديدة جدا على ذلك العصر، فهو كان بالنسبة لهم وسيلة لنقل الألوان، والحياة، التي تعودوا عليها والافتتان بها، من الطبيعة (الواقع) إلى منازلهم، لما أصابوه من غنى سمح لهم باقتناء (الأعمال الفنية) ومن ثم تكريس نوع من الفن يرضي اذواقهم الرفيعة.

لذلك عندما نتصدى لقراءة لوحة (عاصفة فوق حصن كاستل فرانكو) يجب الا يغيب عن بالنا للحظة، أنها كانت ابنة شرعية لهذه العلاقات والأفكار.

١ - وصف اللوحة:

قعر واد، يعبره بانسياب رقيق، مسيل ماء عليل الجريان، وضفاف تغشاها الطحالب الخضراء والحمراء، متجهة إلى الأعلى، نحو أكمة، اعتلتها امرأة عارية مكتنزة البدن، حسية التقاطيع، الا من قماشة تلفع بها كتفيها، تمد أحد نهديها،

لرضاعة (طفل) أخذه النعاس، بينما أخذها شرود فلسفي، بحاجة لمداخلة واسعة لاستقرائه، ولكنه ربما يكون شرود القلق في لحظة حاسمة، من خلفها، يعبر النهر جسر دقيق يتآلف بخطه العرضي القاسي مع الخطوط العرضية السرية في اللوحة، يؤدي هذا الجسر إلى حسن (كاستل فرانكو) و (بيوت مدينة قديمة) تكتنفها الاشجار الباسقة الخضراء، المفضضة بفعل نصاعة، انوار البرق، ويشغل الجرء المقابل في التكوين، فتى وسيم الطلعة، ينظر بفضول شبقي، غشاه بمتعة عارمة جعلته يتكأ على عصاً بيده، ويثني ركبته اليمنى، تمتد خلفه بقايا من آثار قديمة، مبسوطة أمام بناء لكنيسة، تحجز قسماً لا بأس به من المنظر، لعلها تمثل مجداً غابراً، أو عودة جديدة إلى ما قد غبر، وفي السماء حيث الحبكة الدرامية، تلوح في الافق، عاصفة هوجاء مكفهرة، وصل منها ضوء البرق، منذراً الشخصين اللذين غفلا عنا بعاصقتيهما، التي ستهب بعد قليل، والتي سيكونان، هما، سحابها وبرقها وخصبها.

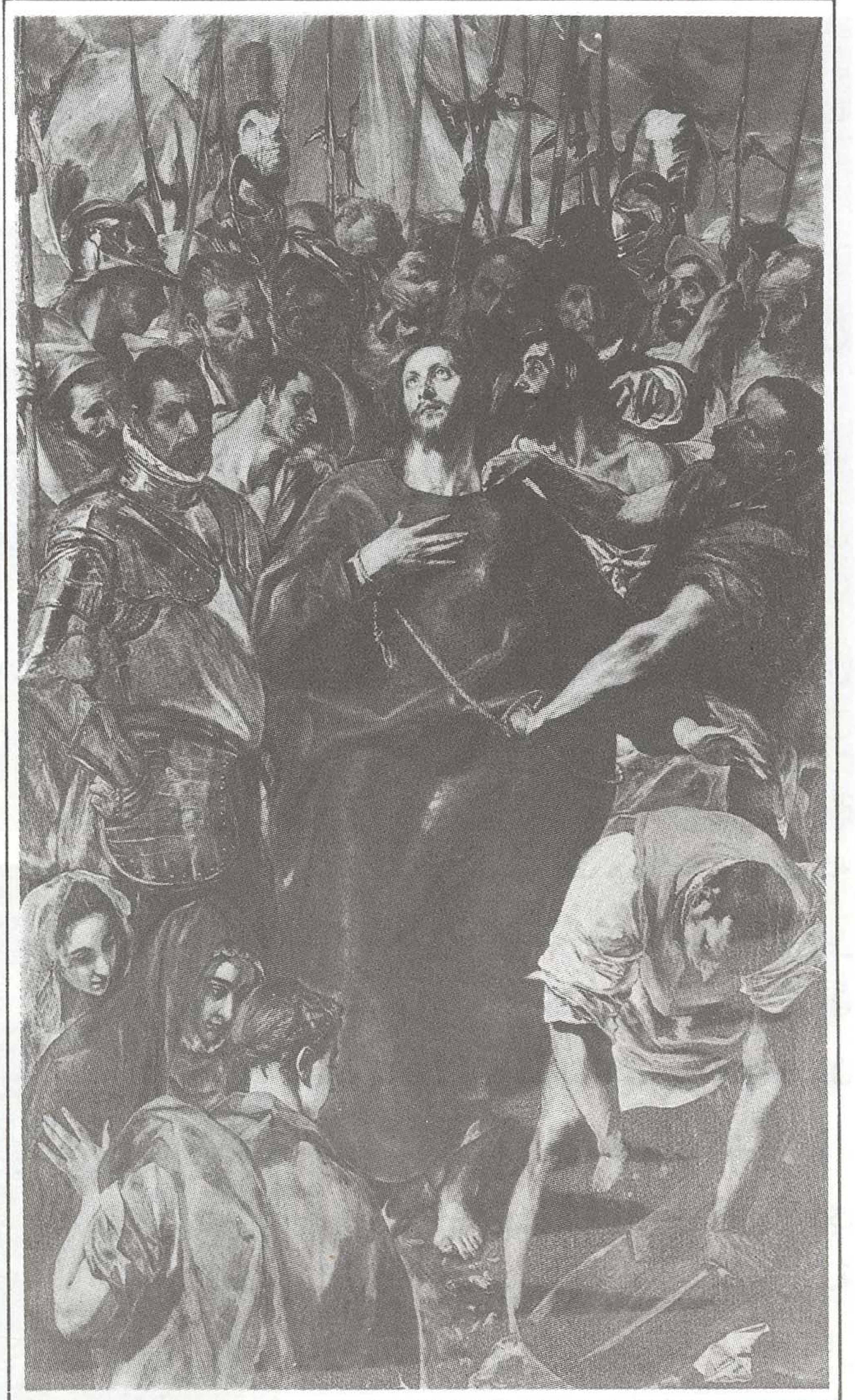
٢ - وصف اللوحة:

واد عميق جدا تعتمر جنباته هضاب عالية، بسفوح قاسية، لكن اشجارا خضراء صماء، تتربع على السفوح، التي يجري تحت أقدامها نهر، يعبره جسر فيه اعجاز هندسي، وبيوت طليطلة جاثمة في اعالي الهضاب التي ترتفع على (خط الأفق) الذي لايشغل منتصف اللوحة كما العادة. ينبثق منه أكثر مايمكن، قصر منيف ضخم في عمارته، وصلابة استقراره الآني، يواجهه من الطرف الآخر، من اليسار، برج كنيسة قوطية، يتسامق في السحاب، ملتصقاً بنهايته في اسفل عاصفة غاشمة، اكفهر سحابها، حتى كادت أن تصبح بلون الحريق الاسود، ثم امتزجت بلون الأرض الأخضر، بدرجاته المتعددة، إلى أن وصلت إلى البنفسجي الذي نشتم منه عميق مأساة في لحظة درامية بارعة، التقطها (الغريكو) باصرار مهيب، تختفي من المنظر كل اشكال الانسان والحيوان، ولم تبق الاطليطلة وحيدة جاثمة امام العاصفة.

لقد مثلت طليطلة على الدوام (لالغريكو)، اسبانيا كلها، أو المجد الذي يبحث عنه، والنقاء الذي يبغيه في العالم، فهو الفنان المهرطق، المتدين المتشبع باللاهوت، المعادي في جوهره للكنسيين، الذين اتخذوا من طليطلة متراساً أخيراً للاهوتهم، أمام زحف العلمانية النهضوية، التي لم تكن بنفس



دوسّو دوسّي - ١٥٣٠



الفاعلية، التي كانت عليها في (ايطاليا) وبعض الاخوات الاوروبيات الشماليات، نظراً للانكفاء الديني المتزمت، الذي لم تفلح (اسبانيا) في التخلص منه الا في نهاية القرن الثامن عشر، وعليه فان (اسبانيا) لم تعرف النهضة قط بالمعنى الايطالي، الغني، على الرغم من ظهور (الغريكو) و (فيلاسيكز)(٦).

في هذا الجو الكابح لمنطق التاريخ، المتدين بشكل فظ، وجد الغريكو نفسه، تتقاذفه سلسلة من المتناقضات، التي تآلف معها على مضض، وخصوصاً في معقله الذي أحب طليطلة، العاصمة الدينية، محاولا أن يصنع مجداً على قدر، اتجاه تفكيره، وفي نفس الجو الذي يستعمر خياله، بروحانية صوفية متسامية قل نظيرها، في اندفاعتها، وانسجامها عند فنان آخر، تشهد على ذلك مشخصاته المتسامقة في الفضاء.

بالتأكيد لم يأت (الغريكو) من الفراغ، فهو الفنان الموهوب، الفذ، الذي درس على يد معلمي الفن في (البندقية) تيسيانو وتنتوريتو، كما انه وريث النزعة البيزنطية، وروحانيتها الشرقية، الذائبة في النور، الهائمة في بحر من الالهيات، والورع الطهري، وهو أيضاً القادم من كريت، الجزيرة التي كان لها شأن في عسكرة الدين، بوصفها حصناً من امنع حصونه.

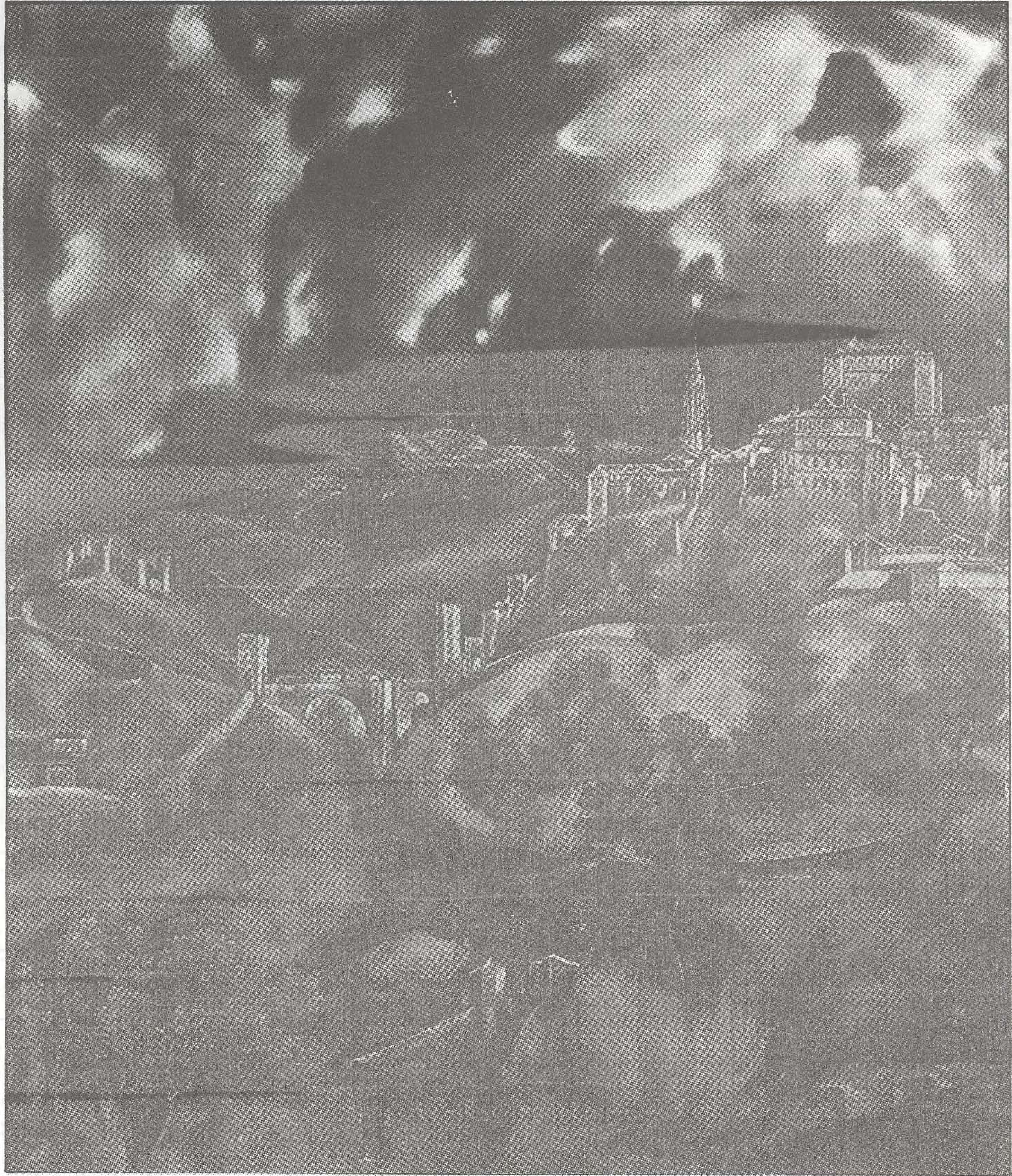
لذلك كان (الغريكو) بتربيته الأساسية واتجاهات تفكيره، منسجما إلى حد بعيد مع أهداف الكنيسة في الاصلاح الديني، بدون تزمت، ودون أن يكون لها أي رادع عليه، وبناءاً على ذلك اتسمت موضوعاته بالطابع الديني، ذي النزعة الصوفية، المرهفة المتسامية، المتطاولة في الفراغ، باتجاه الخالق، حيث نرى اجساد مشخصاته، تتسامق في الفضاء بقوة على الرغم من تجذرها في التراب، تبرز عضلاتهم بفتوة واضحة، استعارها (الغريكو) من (ميكيل انجلو) على الرغم من تعارضه معه في أفكاره ومراميه، وتبرق ألوانه بأثيرية ظاهرة تذكرها بريشة معلمه (تيسيانو)، وعمق جدير بالتدقيق والتأمل، استلبه من (تنتوريتو) معلمه الثاني وتحويرات مبالغة التصقت بوجدانه منذ صغره، حيث تفتحت عيونه على الفسيفساء البيزنطية في جزيرته اليونانية.

و (عاصفة فوق طليطلة) تبقى احدى أهم انجازات هذا الفنان، وذات مزية خاصة، ونكهة أعبق، فهي التي تمثل منظراً طبيعياً، على غير عادة منه، وهو الذي لم يتعود أن يرسم حبيبته طليطلة وحيدة، الا من خلال مواضيع تكون هي خلفية لها، اما أن تنخلع المعاطف عن المدينة، فهذا أمر استثنائي، بالنسبة لحالة (الغريكو) النفسية، واضطرابه الفكري، وايمانه.

يطرح موضوع العاصفة على الصعيد التصويري مسألة في

غاية الأهمية تتلخص في السؤال التالي: كيف لعيوننا أن تلتقط ماهية الاشياء، خلال سقوط حزمة هائلة، من النور عليها، وهو غير النور الكوني، ثم ماذا ترى أعيننا في تلك اللحظة، وكيف نعبر عنها باللون والريشة؟

بالنسبة (لجيورجيوني)، بقيت الأشياء هادئة، وأكتسب الجو بعد نفسيا مطمئناً، الا أن الاشكال والالوان، قد تفضضت (اكتسبت لونا فضياً بالاضافة إلى لونها الأساسي، في مكان النور، فتغير الكثير من قوامها الطبيعي التي تحفظه ذاكرتنا البصرية، وارتدت طبيعة أخرى، لايمكن للانسان العادي أن يدرك ماهيتها لحظة وقوعها، وهذا نتج عنه قيما لونية فيها من الجدة الشيء الكثير، ألوان لماعة، تفضح تفاصيل الأشياء الدقيقة، وتمخر عبابها، وبما أن البريق، الذي تحدثه العاصفة، هو فعل ذو انتشار كوني محدود فان الظلال ستتباين في شدتها، وبالنسبة للمكان، فهي في المنطقة القريبة، من الرسام ستكون قاتمة جدا، وهذا مايظهر لون ودرجة التخضب في الأشجار، وضفتي النهر القريبتين، أما المنطقة البعيدة حيث تتركز العاصفة فوقها، أي حصن (كاستل فرانكو) فان النور قد غمر الأشياء، من كل جنباتها تقريبا، لدرجة أنه بات حضور الظلال ضعيفاً.



أما الذي حدث هنا قريبا في مقدمة اللوحة، فهو غير ذلك، على الرغم، من أن مصدر الضوء، واضح، ومركز البرق، وشكله لاتخطئه العين، وهو الذي يقابلها تماما، فان الظلال التي تعاكسها تأخذنا بانارتها الداخلية النسبية، التي سهلت علينا معرفة المشخصات، من شكل ورق الشجر، حتى ذرات التراب تحت قدمي الحسناء، وهذه واقعية شديدة الحب للطبيعة بل طبيعة شاعرية، وعلى الرغم من حضور موضوعها بكثافة فاننا نلمح بعداً عاطفياً لايمكن تجاهله، وهذا البعد سيمثل هاجساً مؤرقاً (لالغريكو).

لم يكن ألغريكو أميناً للواقع، فسقوط الضوء على المشخصات أدى عنده إلى غمرها حتى أن تفاصيلها غابت من شدة الضوء، مثل الظلال التي غيبت تفاصيل

الأشياء من كثرة مافقدت من النور، لصالح الأجزاء المضاءة، وهذا الفعل فوق الواقعي له وقع مهيب لايمكن الا لفنان عظيم أن يلتقطه، على الرغم من أن ذاكرتنا البصرية لاتحتفظ مطلقاً بهذا المشهد اللحظي، اذا وقع على مساحة صغيرة، فكيف اذا كان المشهد بهذه الرحابة والاتساع؟

نستنتج أن (جيورجيوني) قد عبر عن واقعة طبيعية باسلوب طبيعي ابداعي، جارى فيه الذوق العام السائد، بينما (الغريكو) قد عبر عن تلك اللحظة، بأمانة تأثيرية نورانية، ولعل مرد ذلك، هو سبب كبير، تكمن خلفه حضارة بكاملها، فالموقف من النور والظل هو صيغة كل الحضارات فنيا، لابل صيغة ميزت عصر النهضة أكثر.

أن انسان النهضة، قد استلب بطريقة جعلته يفكر بأن لامستحيل، وكل القضايا باتت محلولة، بما فيها قضية الموقف من الطبيعة، وهذا كان موقفاً تقدميا، بالنسبة لعصر عانى من ظلمة القرون الوسطى، لذلك نجد أن عمل (جيورجيوني) قد آنير بطريقة، تجعل الناظر يهتم بجمالية بناء المشهد، لا بالخوف عليه من أن يحترق بفعل النور اللاهب، بل أن هذا أكسبها، نوعاً من الاستقرار والهدوء الأشمل، يذكرنا بحضارة سيبدأ، زيغ لمعانها بالأفول، فاستجمعت كل قواها النورانية، كي تصمد أمام زحف الظلام وكأن جيورجيوني) قد تنبأ بهذا الظلام الآتي من الغريب محمولا على حراب الجنود الاسبان، الخارجين لتوهم من عصور الظلام، مستهدفين روما مركز الاشعاع، ولم يكن ذلك ببعيد، بل حدث بعد خمسة عشرة سنة فقط من وفاة (جيورجيوني) ايطاليا لتفوقها الاقتصادي، والصدمة العميقة التي عانتها (الكنيسة الايطالية) المنفتحة على النور في عصر الاصلاح الديني، وغزو الفرنسيين والاسبان للبلادونهب روما، أصبح من المستحيل الاحتفاظ حتى بتصور خيالي لحالة مستقرة متوازنة - وهذا لم يكن في ايطاليا وحدها، بل نغمة سادت أوروبا كلها، فنشأ عنها فنيا ماسمي فيما بعد بحركة المانرزم(٧)، التي تمثل جسرا قويا، يربط فن النهضة بعصر الباروك والمانرزم (الافتعالية) (التصنعية) جاء كرد فعل على عصر النهضة الذي بالغ فنانوه بموضوعيتهم، وبقواعدهم الكلاسيكية، التي كانت تمثل مطلبا أجوف لرجال الدين والمؤسسات السياسية الاجتماعية الافطاعية.



بدخول (اسبانيا) عصر الاستعمار، نشأ نظام اقتصادي جديد هجين بين الاقطاع والرأسمالية، الامر الذي وجه ضربة قوية، لنظام الحرف، وبالتالي ورشات الفنانين الذين كانوا يتمولون من الكنيسة، والطبقات العليا في المجتمع، فوجد الفنان نفسه فجأة، ولأول مرة في التاريخ حراً، من الغطاء المادي الذي هو بحاجة اليه، من أجل استمراره، فبدت قوة النظام العالمي الجديد، قوة ضاغطة من جهة، والحرية القسرية التي هبطت عليه من جهة أخرى، فوقف أعزل أمام (الفوضى) التي كانت تهدد بدمار نظام العالم العقلي بأثره، وكان (الغريكو) يجلس وراء نوافذ أسدلت ستائرها

في وضح النهار، لكي يرى أشياء، ربما لم يكن فنان في عصر النهضة، ليستطيع رؤيتها على الاطلاق نهاراً، وهو الصوفي الهارب من صنميات لاهوت القرون المظلمة، بدا خائفاً من النور متحالفاً معه، في نفس الوقت حتى أن مشخصاته تهتز، لابل ترتعش بفعل تأثيره، وكأن (طليطلة) أمام زحف النور القادم من الشرق، آيلة إلى السقوط.

عند (جيورجيوني) يتربع انسان النهضة بهدوء قل نظيره، يقوم بأعقد العمليات الفيزيولوجية، والنفسية، في تلك اللحظة بالذات، بثقة بالنفس، ومشاعر متقدة، حتى أن رائحة عاصفة أخرى، لايمكن بتاتاً أن تقوم بالنسبة لمفاهيم (الغريكو)، تبدو قادمة لاريب بين الراعي والحسناء، بينما لاأثر للانسان في ظل عاصفة الغريكو، فهو قد قيّم الأمر كارثياً، أي أن محنة آتية لاريب، وهرطقة ستقض مضجع المدينة، فاذا كان الانسان قد انسحب، إلى الظلام في الداخل، فان المدينة، تهتز فوقه مهددة بدماره، وهذا يمثل عودة إلى رمز لاهوتي يفيد: [بأن العاصفة عنوان للدمار وغضب السماء]، وهنا تكون المسألة قد جنحت اجتماعيا، وعبرت عن نفسها، بموضوع (العاصفة) الذي عنى (لجيورجيوني)، مسألة مناخية عابرة، بينما عنت لغريكو المتشبث بأهداب الدين، والمتشكك، مأساة أرسلها الله، لادانة البشر، الذين ضلوا الطريق، وصاروا بحاجة إلى عقاب، حيث لم يعد يفلح الثواب.

من خلال ما تقدم يمكن لنا أن ندخل في تفاصيل دقيقة، تقنية، لتتوضح مقارنتنا، أكثر، والتي افترضنا، منذ البداية، أنها قائمة لابسبب العنوان فقط، بل بسبب كل ماذكرناه آنفاً.

أولاً: اللون

مع أن الرمادي المفضض احتل واجهة المنازل، والقصور المنيفة في أعالي (طليطلة) وهو اللون المعدني البارد، فان أخضراً كالحاً أجرد احتل السفوح، مما جعل الجو صقيعيا جداً، وكأننا قادمون على حقبة من التجمد، رددت أصدائها السماء التي خبأت قسراً درجات من البنفسجي، أمام ازرقيات متعددة المقامات، وصلت إلى الأسود مع خط الأفق، بينما حرارة منعشة من غير مغالاة، تنبعث من الأعشاب البرية، والطحالب المحمرة، على ضفتي نهر (جيورجيوني)، تنسجم، إلى حد بعيد، مع حرارة الجسد المكتنز، الذي تلتهمه نظرات ملتهبة آتية من عيني الراعي.

لنتعرف من البداية، بأن كليهما ملون بارع، لكن كل واحد على طريقته، فاذا كان (جيورجيوني) قد برع في حشد مجموعة كبيرة من الألوان المعروفة، وأجج بريقها، بفعل النور المبهر، فان (الغريكو) قد استعمل المقامات اللونية، ولم يحشد كثيراً من الألوان، وهذا طبيعي بعد انقضاء سبعين عاما، من التطور الفني وظهور حركة (المانرزم) اذ طرحت منذ البداية، قضية تفجير اللون، واستنطاقه أكثر فأكثر، منذ عهد (ليوناردو)، وما أن وصل الامر إلى (الغريكو) و(رامبرانت) حتى وصلت هذه القضية إلى ذروتها، من حيث الامكانية التقنية على طرح مجموعة كبيرة من درجات (مقامات)، اللون الواحد بتمايز ظاهر ضمن مساحات، واسعة، وهذا ماستشهد عليه بنيات (رامبرانت)، فيما بعد، الا أن (الغريكو) استطاع أن يلخص مشهده بثلاثة مساحات لونية متداخلة، مؤلفة من الأخضر، والأزرق، والرمادي، ذات مقامات عالية التنوع، لكنها تقع جميعا في منطقة الألوان الباردة، كما أن دافعاً ذاتياً أسقطه الغريكو على المشهد، جعله بارداً أكثر مايمكن، وهذا يعكس بشكل من الاشكال المواقع الذاتية لالغريكو ضمن احساسه بالمأساوي والحزين.

أن البهجة والاحساس بالجمال الطبيعي، واختيار الموضوع المناسب، من حيث الشكل والحجم والمعنى والصورة، ادى بجيورجيوني، إلى استعمال مساحات من الألوان غنية وواسعة فهو عدا عن البنى في الأرض، وهو لون مبتكر في تلك الأيام، غلف هذا الابتكار بتخضيبه بحمرة طلية، التقت مع مياه النهر ذات الاخضرار العذب، متجهة نحو الأفق حيث حصن (كاستل فرانكو) يستريح

بصفرة شقراء، على مساحة واسعة في صدر اللوحة، تعانقه مجموعة من الازرق والرمادي يشوبها بعض البنى الذي شكل مع الجو الموسيقي همسات من آلة (الهارب) التي تشد الناظر (المستمع) إلى الجو اللحني العام. وبذلك يتكون المجموع اللوني (لجيورجيوني) من عدة آلات تعزف بانسجام (هارموني) هي (الأحمر - الأصفر - الأخضر - الأزرق - البني) أي أنه استعمل كل الألوان الأساسية المتاحة، بمهارة استعارها من معلمه بلليني، وتفوق من جهة الشاعرية، وهذا يعني من جهة أخرى أنه اعتمد الغزارة المحسوسة، للون الأساسي، لكنه اشتق منها العديد من المقامات.

اذا، فالعملان من جهة اللون يطرحان مبدئين مختلفين، من حيث الدخلة اللونية التي أمر (جيورجوني) على أن تكون غنية، بمعنى: مجموعة الألوان فقيرة، بأساساتها غنية بمقاماتها، فاذا استبعدنا اللون الرمادي بوصفه لونا حياديا لا يدخل في سلسلة غنية بمقاماتها، فان (عاصفة الغريكو) اقتصرت على لونين فقط هما الأزرق والأخضر، واذا تمعنا مليا بهذا الأخضر الذي ركب من الأزرق أيضاً وبعض الأصفر، نكون قد بينّا أن بناء هذه اللوحة هو من الأزرق كلون أساسي، وجاءت بقية الألوان كتوشيح قوى على سطحه، خصوصا، اذا علمنا، أن (الغريكو) قد استعمل اللون فورا على سطح اللوحة تقريباً، دون تحضير كثيف على خشبة اللون، أي أن المثل الأعلى الذي اقترحه (الغريكو) وطبقه، ذهب باتجاه تقليص الاساسيات، وتوسيع المقامات، وهذا لا يقلل من أهمية همسات البنى، والبنفسجي، التي بثها هنا وهناك من أجل ترابط العمل، وجعله أكثر تماسكا وحيوية وحركة.

أما (عاصفة جيورجيوني)، فقد لخصت وكثفت لونيا، بأهمية بالغة، كل التجارب السابقة في (عصر النهضة)، بل شكلت انتصاراً حقيقيا، لكل مبادىء ذلك العصر، مضافاً اليها انتصارات ليوناردو، وقد عبرت عن غناها الفاره عن طريق حشد جميع عناصر الطبيعة في عمل واحد والتعبير عنها بكل الألوان الطبيعية ذات الغزارة الحسية، ضمن نزوع هارموني وشاعري، لذلك أضحى تلوين جيورجيوني على رأي (و. باتير باتر)، عام ١٨٧٧م:



جيورجوني - ١٥٠٥

[مبتكر النوعية في التصوير، أي أن لوحاته يمكن فهمها وتقلبها من النظرة الأولى، فلا هي صادرة عن روح نقية ورعة، ولا ذات طابع تدريسي، ولا هي رمزية، تاريخية، أنها مستمدة من جذور الحياة التي يحياها الانسان] لذلك نلحظ في عاصفته تباينا واضحا في المعالجة، وهذا التباين يعبر عن نفسه، بالمعالجة الأمنية، للتفاصيل، في الأشجار القريبة، وثنيات لباس الراعي، وطحالب الأرض، بينما كلما اتجهنا نحو الأفق تتلخص الأشياء تباعاً، إلى أن تفقد الكثير من معالمها التفصيلية بفعل المنظور، وتتحول الألوان من الأساسية إلى المقامات، حيث تبدأ ريشة (الغريكو) بالعمل.

لقد أنجز (الغريكو) لوحته باسلوب انطباعي جداً، يعتبر فظا، في ذلك الوقت، معبر عن ذلك، بلمسات جرئية من الفرشاة للحصول على التأثير العام عن بعد، فهي تتكامل، كلما ابتعدنا عنها، وقد اعتمدت هذه التقنية، على الرسم باللون، من دون خطوط حين أضحى خط سير الفرشاة، ولمساتها، نظراً لسماكة ودسامة اللون درباً موصلاً إلى أعمق المشاعر، وبهذه التقنية أيضاً أضحى العمل في اللون، كأنه لعب في الضوء ذاته، جاعلاً سطح الرسم يبدو مهتزاً، معطياً شعوراً انفعاليا آسراً، وهذا عائد بالطبع، لتلك السماكات المدروسة، لطبقات اللون الترابية الكثيفة، التي تمكن للضوء والظلال تحديدها دون الخطوط، فاذا ذابت الخطوط في المساحات، بدا المشهد مغموراً بالأضواء، بنفحة درامية، من دون أن يبذل مجهوداً لجعل الضوء طبيعياً، وهذا يعني أن التعبير عن مساحة، لون معينة، في الواقع، لن يأتي المعادل التشكيلي اللوني مطابقاً لها في اللوحة بل موحياً بها ومعبراً عنها، وهنا تكمن الأهمية القصوى لتصوير (الغريكو) الذي أقام مذهبا جديداً، لفن يقوم على التحوير المبالغ به، في تشكيل المشخصات، باستعماله للألوان مباشرة على اللوحة، من دون تحديدها، واذا اضطر إلى ذلك يقوم بها بواسطة فرشاة ناعمة مضمخة بلون أبيض حيادي، كما يظهر على جدران (قصور طليطلة) ولذلك بدت ألوانه غير مألوفة وفظة، وجذابة أيضاً.

ثانيا - التكوين:

بشكل عام، يفيد التكوين كل الأعمال التصويرية، من ناحية الاستقرار والتوازن الشكليين، والتركيز على القضية الأساسية في اللوحة من جهة الموضوع، ويمكن اللعب فيها بطرق مختلفة، كاشفاً حقيقياً للمضمون الكامن خلف الموضوع، والتكوين في كل مرحلة تاريخية يتخذ شكلاً محدداً، نظراً لسيادة موضوعات محددة في تلك المرحلة، فاذا كان (القوطي) يعتمد التكوين المفتوح، والتسلسل (البانورامي)، الا أن عصر النهضة اعتمد التكوين المستقر الهندسي المقفل.

ولعل (جيورجيوني) هو أحد أهم من تمثل فكرة الاقفال، في التكوين المستقر، والمتوازن حتى أن في اختياره لموضوعاته، يرسم مايمكن أن يوفر له تحقيق تلك القضية، وصديقه (تيسيانو) لم يشذ عن تلك القاعدة التي نجدها في جميع لوحاته التي نعرفها، وهذا بلا شك قد انتقل إلى تلاميذه الذين لمع من بينهم (الغريكو)، الذي تعددت مشاربه، ورؤية خصب تربته الفنية، بالانفتاحات القوطية والأعماق التنتورية، والتسامي الصوفي التيسياني، مما جعل، كثيراً من أعماله، تتخذ بعضا من التكوينات الغربية على عصر النهضة، مع خلل ملحوظ، ذاتي، لكنه حقق الغاية الأساسية من التكوين، بغير اسلوبهم.

ولما للقضية من أهمية خاصة، هنا بالنسبة لموضوع العاصفة، كما له أهمية كبرى، تدخل فيها مفاهيم الحضارات بشكل عام، فاننا سنلجا إلى تجزىء التكوين في اللوحتين إلى عدة تفاصيل تشكل في نهايتها مفهوم التكوين بشكل عام، وسنستعين من أجل ذلك ببعض الرسوم التوضيحية التي رسمناها خصيصاً لذلك.

آ - التكوين لونيا:

اذا كان (اللون) هو العنصر الأكثر اثارة في كل لوحة، لما له من قيمة تعبيرية، وهذا ما أفضيا بالحديث عنه، قيل هنيهة، فان اللون يحوي، قيمته في ذاته، عندما يفرشه الفنان بشده تعتمد على درجة الفاتح والغامق (الظل والنور)، وهذا يفيد جداً في شد الناظر إلى العمل، ويدعوه إلى متابعة نغماته، عبر أرجاء اللوحة



بالكامل، وكل مصور تكمن قوته في هذه القضية تحديداً، لانها صلب ما هو تصوير، وهي نازع غير ملموس يحس ولا يدرك، كأنه شيء ما له علاقة بالموسيقي، أو هو الموسيقى ملونة.

في كلا (العاصفتين)، تشكل الظلال الكثيفة خلفية للمشخصات المعالجة بالنور الصارخ، عند (جيورجيوني) نجد تناقضاً (كونتراست) قوياً مابين الفاتح والغامق، أقامه من خلال حوارية عنيفة الحضور، بعلاقة المشخصات ببعضها، وهادئة الحبور في تفاصيل هذه المشخصات، فالنقلة القوية، مابين جسد الانثى (النور)، والأشجار البرية (الظل) تخفف من وقعها (عدا عن القوسيات المتقاربة في القياس والصياغة المتواترة بين جسد المرأة وكنف الأشجار)، همسات من مقامات متقاربة، داخل جسد الأنثى عندما يخوض (جيورجيوني) في التفاصيل، فهو كان بحاجة إلى أن يهزنا هزة عنيفة لنقل بصرنا، من الغامق إلى الفاتح، لكنه في الفاتح يركز على الانوثة المتفجرة بمعالجتها بمقامات عالية التنوع، كما تحمل في طياتها شيئاً من التوافقات عبر تظليل شجي، ولا ننسى لعبة الحار والبارد، التي استعملها في كل أجزاء اللوحة، فالحرارة الانثوية، التي تشع من أحمر الطحالب البرية، تتواصف بسرعة، مع رطوبة ندية، طالعة من مياه النهر الخضراء.

أن اللعبة الشيقة، بين الظل والنور، والحار والبارد، جعلت من عاصفة (جيورجيوني) نسيجا لونيا فعالاً، يتملك بصرنا ويشدنا اليها بحب آسر، نظر التحول الاجسام إلى عناصر كونية تجسدت في نور وظل.

هذه المعالجة التي تعتبر (كلاسيكية) في ذلك الوقت لم تتحقق كثيراً في أعمال النهضة التي انشغل عنها (الفنانون) بهموم أخرى، كقوة التكوين هندسيا، والتركيز على موضوعات لايمكن اشتقاق هكذا تصوير منها، الا أن (التطور الفني) استمر صعدا كتيار جارف، بل بانتقائية غريبة، تفجرت هنا وهناك، إلى أن وصلت الكرة إلى مواقع (الغريكو) الذي لم يشذ عن القاعدة نهائيا، لكن باعجاز بالغ، فالغامق والفاتح لون واحد، أي الاخضر يقترب من علامة البني في الظل، وفي النور يقترب من علامة (الاصفر الأجرد)، وكذلك ازرقيات السماء، التي تضغط تحتها، رماديات تشكل (طليطلة) المتوهجة، من وقع العاصفة، وهذا الرمادي على الرغم من التعامل الصعب معه، فان توشيحه ببعض البنفسجي، أقامه من كونيته، وجعله فاعلا حركيا، ومتحركا، بل يبدو من خلال بنائيته يتسامق في (الفضاء)، وهنا لايختلف الغريكو عن جيورجيوني، فهو قد حقق تماماً الغاية الاساسية، من التكوين لونيا، لكن بطريقة مبتكرة، أكثر، فتحت الباب واسعاً، أمام تجارب جديدة في الفن.

الملاحظ من خلال (التحليل اللوني) بالفاتح والغامق، يظهر أن (جيورجوني) قد ركز على ثلاثة بؤر ضوئية، في جو قاتم مشغول هي: [الانثى - الراعي - العاصفة]. ولكنه لم يترك باق الظلال مصمتة في سوادها، بل أجرى عليها بعض الاضاءة، ليزيد من أثيرية الجو العام، وجعله متماسكا أكثر.

وبالتدقيق في عمل الغريكو، نجد أن البؤرة التي هي (طليطلة) قد احيطت بقوس من الغامق الذي أظهر توهجها أكثر، ومن ثم عالج بقية المساحات، كأنها نغمات اضافية، لزيادة الحركة في الجو العام، بحيث ينتقل بصرنا، من مساحة لأخرى، من دون أن يتشتت عن الموضوع الاساسي.

والمقارنة تظهر أن شدة الظل عند (جيورجيوني) كانت أكبر من مثيلتها عند الغريكو، نظرا لاستعماله مساحات اوسع من اساسات الالوان، ونتيجة لتحالفه الوثيق مع الطبيعة، التي عالجها بطبيعية شاعرية بهيجة وحسية، بينما ابتعد (الغريكو) عنها معالجاً اياها بانطباعية خائفة يصدر عنها نشيج مأساوي.

ب - التكوين مساحياً:

أن احساس الغريكو بالتراجيدي، جعلت من مساحاته المشكلة للتكوين، وهي اختصاراً تتألف من، ثلاثة مساحات، جعلته يظهرالأمر على أنه مأساة كونية شاملة، اشتركت فيها السماء والأرض، لسحق طليطلة المشرئبة إلى الأعلى، فهي كما يظهر التحليل المساحي تبدو محاصرة بقسوة، على الرغم من علوها، كذلك تبدو، كأنها آيلة إلى السقوط بفعل العاصفة، من هذه الفكرة استنبط (الغريكو) تكويناً عرضياً رائعاً، بالأزرق والرمادي والأخضر، حيث لا أشد دلالة على المضمون من هذا، وأرقى تعبيراً عنها أيضاً، كأنه عنوان دسم أوجز كل تفاصيل الرسالة، التي تفيد: أن هناك عدة ألوان، تشكل توافقات فيما بينها حول بؤرة رمادية مفضضة، هي صلب الموضوع المعالج، وطريقة اختصارها، لهذه الحدود، هو الانقباض المسيطر على الحالة النفسية، لصانع هذا التكوين، وهو يكون بذلك قد ابتعد تماما عن (جيورجيوني) الذي قسم العمل إلى مساحات طولية، أساسية، مقفلة، بشاعرية، من الأعلى، مقابل متانة مشهودة في الأسفل، أدت إلى جعل الموضوع أكثر حسية، وطبيعية وينم عن تماسك كلاسيكي، فحواه [نهر ذو ضفتين يقف عليهما مشخصان متقابلان، خلفهما مساحة من الأشجار تتعالى في الفضاء تقيم توازنا مساحياً واقعيا]، وما كان من الفنان إلا أن اختاره بسهولة وهو الفكرة التكوينية، العزيزة على قلب كل فناني النهضة، ليضع ضمنه موضوعه الذي أضاءه بالاصفر والأبيض، وقد أفادت المساحات المتسلسلة عند جيورجيوني، عدا عن التكوين المتماسك، افادت في ابراز العمق الفعلي، علاوة على الدراسة العلمية للمنظور وبالنظر إلى التلخيص المساحي، للوحة نلاحظ مستويات المنظور وترادف الظل والنور، وكيف انتصبت دفتا التكوين، من خط اللوحة السفلي إلى الخط العلوي محتضنتين بشاعرية الموضوع (عاصفة).

وعلى الرغم من ظهور العمق جليا في (عاصفة ألغريكو، إلا أن التلخيص والتحوير، اللذين اتبعهما، قد قللا من حضور هذا العمق، بحيث أضحى الجو العام يغلب عليه التسطيح، وتقريب البعد الثالث إلى الدرجة، التي أضحت معه العاصفة قريبة جداً.

وبالنظر إلى الصورة الفوتوغرافية الحديثة، المأخوذة لهذا المشهد، من نفس الموقع المفترض الذي تناول منه الغريكو موضوعه، نجد أنه قد أقام بجملة من، التحويرات، واختزال، المسافات وضغطها، أكثر مايمكن، حتى تماسك التكوين، واتضحت البؤرة التي هي صلب الموضوع، بحيث قلص المسافة بشكل فعلي بين القصر وبرج الكنيسة، كما قلص المسافة كثيراً مابين هذه المساحة وأقرب نقطة لعين

الناظر الواقعي، واذا أملينا النظر أكثر في اللوحة، نشعر أن الجو العام ينم عن خلل (ما) واضح، فيه ابتعاد عن المنظور، الهندسي، والهوائي، الذي ساد عصر النهضة الاوروبية، وهذا يحيلنا إلى اقامة جسر حقيقي بين لوحاته، ولوحات الفن التجريدي، التي تفترض سلفا أنه لايوجد بعد ثالث، فعلي، بل تعتمد بعداً ثالثاً ورابعاً، نفسيا ذاتيا، وهذه سابقة تسجل لا لغريكو وحده من بين لفيف من معاصريه.

لقد كان (الغريكو) هنا جاداً في تجاوز القيود المكانية، ولكنه لم يستطع إلا قليلاً، فهو مثل (جيورجيوني) لم يقدر أن يتجاهل القيم التعبيرية، للعمق المكاني، والتي كانت سائدة في الذوق الجمالي في زمانه، ولعل المرونة الكامنة التي تتمتع بها، مشخصاته والمبالغات المسافية، وما تحمله، في جوهرها من تناقضات وحركة مفرطة، لعلها تعوض عن عدم حقيقة المكان، وهذا عائد بالطبع إلى منطق ضعف الاحساس بالواقعية الموضوعية، واتجاه للهروب إلى العالم الواقعي الجواني، الذي استعير مقلوبا من تنتوريتو.

فاذا كانت شاعرية (جيورجيوني) وطبيعيته، قد أملتا عليه أن يبحث عن تكوين طبيعي فعلي، ليضمنه موضوعه، وينفح به عذوبته هو، فان (الغريكو) لم يصور منظر طبيعياً، بل حالة وجدانية، وجدت لها معينا في المنظر الطبيعي، الذي ركبه، وحلله إلى مساحات، ومسطحات، انطباعية، جرئية، خدمت مضمونه المأساوي واحساسه بالتراجيدي إلى أبعد الحدود.

ج - التكوين خطيا:

بالتحليل الخطي لكلا العملين نجد مصداقية حقيقية لما ذهبنا اليه في الانطباع العام، الذي يتركه كلا العملين، ويعطينا مفاتيح هامة للدخول في بنائيتيهما.

أولا - الخطوط العمودية والأفقية:

عندما يشاهد الناظر لوحة مائلة على جدار، فإنه يحاول أن يعدلهاويجعلها في وضع طبيعي مريح، فالاستقرار هو في وضع الخطوط في الحالة العمودية على خط الأرض، واذا تقاطعت معها خطوط افقية بشكل منتظم، فان التكوين لايلبث أن ينشأ، من نسيج متجانس من الخطوط الافقية والعمودية، التي تعطي في النهاية انطباع التوازن والأستقرار.

واذا قمنا باخراج هذه الخطوط من كلا العملين، نجد أن العدد في العمودية هو / ٢٥/ خطا رئيسيا في (عاصفة الغريكو)، وهي / ٢٤/ خطا في (عاصفة جيورجيوني)، بغض النظر عن الخطوط السرية جد التي لاتكتشفها عين الناظر بسهولة ولكن تحسها، أما الافقية فقد بلغت عند (الغريكو) وعند جيورجيوني / ١٠/ خطوط، وهذا يعني أن عناصر الاستقرار في العملين موجوده، وهذا هو الحد الطبيعي للتناسب بين الخطوط العمودية والافقية، كي تحرز أي لوحة الاستقرار، وبالطبع هذه ليست قاعدة محكمة، وملزمة للفنان، ولكن بالنسبة للاعمال الكلاسيكية تبقى صحيحة تماماً.

لكن أين تكمن اللعبة الحقيقية التي صنعها كلا الرجلين؟

ثانياً - الخطوط المائلة:

باستخراج الخطوط المائلة في كلا العملين يتبين لنا أن (الغريكو) قد بث / ٢٦/ خطا مائلا، بينما جيورجيوني لم يضع الا / ١٥/ خطا فقط، وهذا تفاوت كبير جدا، فعدا عن أن الخط المائل في اللوحة، هو رمز للحركة فيها، والتي بدت في لوحة (جيورجيوني) طبيعية حية وهادئة، فان الأمر مع (الغريكو) اتخذ اتجاها آخر (تصنعي - افتعالي)، فهو قد ساهم في ابراز الجو النفسي، المتخبط الذي يعيشه، ومظهراً كذلك جو القلق العام.

لكن فنانا عظيماً مثل (الغريكو) لايترك الأمر هكذا لتخرج لوحته مشوشة رجراجة مع أنها تريد أن تعبر عن ذلك، لذلك نجده قد أقام تعادلا مدروساً، داخل هذه الخطوط، التي تتقاطع مع بعضها، بطريقة توحي بأن هناك شبه منحرف، وهمي، يحيط ببؤرة اللوحة، ولاتسع عين

الناظر، إلا أن تذهب مع هذا الاقفال ضمن شبه المنحرف، وهذا ما تظهره حركة السهام المرسومة داخل، وهنا نجد الغريكو قد ابتعد عن جيورجيوني تماما فالثاني قد بنا تكوينه على اساس هرم ذو اضلاع متفاوتة بعض الشيء، حيث تتربع المشخصات الأساسية باحكام على رؤوس هذا الهرم، تظهر ذلك حركة السهام المرسومة، حينها اضحت العاصفة جزء من التوازن العام، في اللوحة، الذي شابته تلك الميول الخفيفة بمقدار ثمان درجات، إلا انها افادت التعبير عن حالة قلق أيضاً آتية لامحالة، إلا انه ليس بالخطر الكبير، وبتدقيق هذه الزاوية في عمل (الغريكو) يتضح الفرق أكثر بين العملين، من حيث القلق، حيث بلغت هذه الزاوية، عنده اربعين درجة، وهذا يعطي الانطباع الأكيد في الخوف والحزن والقلق العميق، الذي يعاني منه الغريكو، وخصوصا أن شبه المنحرف الذي أمامنا يتداعى بسرعة إلى السقوط، ونهر طليطلة فاغر فاه، مستقبل لاهوت محاكم التفتيش بنهم فاجع.

أن التوازن الذي كانت (النزعة الكلاسيكية) في القرن الرابع عشر، تعبيراً عنه كان منذ البداية الأولى مثلاً أعلى وخيالاً أكثر منه واقعاً، وأن (عصر النهضة) ظل حتى النهاية الأخيرة كما نعلم عصراً ديناميا في أساسة، يعجز عن الوصول إلى الرضى الكامل في أي حل لمشكلاته، لذلك نرى في عمل (جيورجيوني)، على الرغم من الطمأنينة والحبور اللذان غشى بهما عمله، لكنه قد فعلها في لاشعوره، في أن ترك خط الارتكاز في التكوين مائلاً قليلاً، فنشدان التوازن كان تعبيراً عن أمل منتظر، أكثر منه تعبيراً عن حالة الاطمئنان الحقيقي، الذي شاع في لوحات أواخر النهضة، وزاد في تأكيد هذا الموقف بعد فترة ليست بالقصيرة أيام (الغريكو) حيث اختلت معادلة التوازن، لدرجة انها نسفت بحراب الجنود الفرنسيين والاسبان، فانعكس ذلك في الحالة النفسية السائدة في (اوروبا) عموما، أيام حركة التأنقية، على جميع الفنانين، فقد كان شعوراً تغمره الكارثة التي هي على وشك الوقوع.

ويكمن جوهر الانتقال الهائل، بين العاصفتين، في أنه انتقال من عصر فعال بالغ الديناميكية الحية، إلى عصر شديد الاضطراب، ومع أن الفن نظام، لكن كل شيء كان فوضى - لا الدين، فحسب بل الأخلاق، ولانظام الاجتماعي، والفن نفسه، ويمكن تلخيص ذلك بما يلي:

١ - على الصعيد الاقتصادي الاجتماعي، سجلت الحالة الأوروبية نقلة مهمة بنشوء ظاهرة الاستعمار، عبر عنه الاحتلال الاسباني المتخلف لاقسام اوروبا الهامة والمتحضرة.

٢ - نشوء حركة (المانرزم) على أعتاب هذا التغيير الهائل والتي تنتمي العاصفة الثانية اليه، وقد حملت هذه الحركة بذور التغيير، والانتقال من الطبيعي الموضوعي، إلى الانطباعي الذاتي، والانتقال من التصوير اللمسي التجسيمي، إلى التصوير البصري، المسطح، كما أنه أيضاً انتقال من التوازن القلق إلى القلق المتزن، ولعل أهم نقلة كانت تلك التي من الملموس المحسوس المكاني إلى الروحي الصوفي الزماني.

وبذلك تكون (عاصفة) جيورجيوني قد انطلقت في سماء (اوروبا) مفجرة عواصف شتى، ستحرق الراعي والحسناء، ولو بعد حين، وسيردد أصداء أنينها، نشيج (الغريكو) الذي مر على حصن كاستل فرانكو)، بعدهما بقليل.

الحواشي:

(١) - جيورجيوني: ١٤٧٨ - ١٥١٠م فنان ايطالي عاش في البندقية أحب الرسم والغناء والموسيقى أولع بتصوير الطبيعة والنساء العاريات، اهتم بالتصوير الهوائي، اشهر لوحاته (اللحن الخاوي).

(٢) - الغريكو: ١٥٤١ - ١٦١٤م فنان يوناني تعلم الرسم في

البندقية على يد تيسيانو وتنتوريتو عاش بقية حياته في اسبانيا، متناقضا بين مسألة إلحاده وورعه الصوفي، أهم أعماله (دفن الكونت أرغاز).

(٣) - تيسيانو: ١٤٨٨ - ١٥٧٦م فنان ايطالي عاش في البندقية - صادق جيورجيوني ودرس الغريكو انتقل من الواقعية الكلاسيكية إلى الواقعية الديناميكية، أهم لوحاته (الحب المقدس).

(٤) - جيوفاني بلليني: ١٤٣٠- ١٥١٦م معلم كبير للفن في عصر النهضة الايطالية، تركز اسلوبه على التقاط اللحظات الواقعية الحية، إلا أنه اشتهر في لوحاته الدينية أكثر مثل (العذراء).

(٥) - بول فيرونيز: ١٥٢٨ - ١٥٨٨م من الفنانين البنادقة المتميزين بواقعيتهم التي رصدت المنظور الحجمي، وفي تمثيله للحركة والرخاء اللذين كانت عليهما البندقية من أهم اعماله (الزواج في قانا) وهي عمل جداري ضخم.

(٦) - فيلاسكيز: ١٥٩٩ - ١٦٦٠م اسباني ذاعت شهرته مبكراً إلى أن توصل بسرعة لرسم العائلة المالكة (تأثر بالفن الايطالي عندما زار ايطاليا، اشهر أعماله (تسليم مفاتيح بديدا).

(٧) - جاكوبو روبستي تنتوريتو: ١٥١٨ - ١٥٩٤م فنان ايطالي بارز، درس على يد تيسيانو الذي طرده فيما بعد، لعناده، ثم عكف على دراسة ميكيل انجلو.

(٨) - المانرزم - التأنقية: هذا المصطلح استعمل بعد فترة من شيوع أساليب جديدة في التصوير طغت عليها الحالة النفسية والابتعاد أكثر فاكثر عن الموضوعية مثله تنتوريتو - بروغل.



مصادر البحث

١ - بيغويين - مجلة الحياة التشكيلية - وزارة الثقافة في سوريا عدد ١٩ - ٢٠ - ص ١١٠.

٢ - ول ديورانت - قصة الحضارة - جامعة الدول العربية - الجزء الثاني في المجلد الخامس - ص٢٠٠.

٣ - ول ديورانت - قصة الحضارة - جامعة الدول العربية - الجزء السادس في المجلد السادس - ص١٠٧.

٤ - الكسندر اليوت - آفاق الفن - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٢ - ص١٦.

٥ - آرنولد هاوزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨١ - ج١ - ص٣٩٩.

٦ - آرنولد هاوزر - نفس المصدر السابق - ص٤٢٨.

٧ - ليونيللو فانتوري - كيف نفهم التصوير - دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧ - ص٩٣.

٨ - بيغويين - نفس المصدر السابق - ص١١٢.

٩ - سيرني فنكلشنين - الواقعية في الفن - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨١ - ص١٢٩.

١٠ - آرنولد هاوزر - نفس المصد السابق - ص٣٩٨.

١١ - ليونيللو فانتوري - نفس المصدر السابق - ص٩٤.

١٢ - ول ديورانت - نفس المصدر السابق - ص١١٣.

الأعمال الطباعية للفنانين اليابانيين المعاصرين

فن الطباعة اليابانية في دمشق

❖ د. عبد الكريم فرج

مناسبة هامة جداً أن نتصل بأم العين مع ثقافة اليابان العريقة في فن اللوحة المطبوعة، اليابان التي أطلقوا عليها اسم (مملكة المطبوعات)

ساحاول تقديم قراءة تحليلية لمعرض الأعمال الطباعية للفنانين اليابانيين مسبوقة بلمحة مختصرة عن فن الطباعة اليابانية.

أصبحت الطباعة اليابانية أكثر شهرة عندما استخدم اليابانيون القوالب الخشبية في الطباعة، وقد قدمت هذه الطريقة في القرن السادس عشر إلى اليبان عن طريق الثقافة الصينية والبوذية حيث طبع أول كتاب في اليابان عام ١٥٨٢م بطريقة الأختام المتحركة المستقدمة من الصين. وبعد هذا التاريخ أخذ اليابانيون يبتكرون أسلوباً يخصهم في الطباعة؛ أسلوباً متحرراً من التأثيرات الصينية، معتمداً على الخطوط والكتابة والتكوينات المبسّطة، وكثيراً ما كانوا يتابعون التلوين على النسخة المطبوعة بالطريقة اليدوية فرسخوا بذلك تقاليد الطباعة اليابانية الـ (أوكيو. إي Ukiyo-e) والتي ازهرت في عهد ايدو ١٦٠٣/١٨٦٨ EDO) كانت الرسوم الطباعية اليابانية واقعية مملوءة بالحيوية ولكنها تخلو من التجسيم ومن المنظور المعروف في الثقافة الأوروبيّة.

في منتصف القرن الثامن عشر ازدهرت الطباعة الخشبية الملونة حيث استعمل الفنانون عدة رواسم ملونة واقتربوا في رسومهم من أسلوب الرسم التوضيحي القائم على التبسيط والمساحات الزخرفية المكسوة بالألوان الكتيمة، فتميزوا بذل عن الصينيين الذين حاولوا تمثيل خط الفرشاة المغموسة بالحبر للحصول على التدرجات اللونية الشفافة.

ظهرت في اليابان أسماء فنانين بارعين في تقنيات الحفر والطباعة الخشبية وفي مقدمتهم الفنان (هوكوزاي ١٧٦٠ - ١٨٤٩ Yatasusika Hokosai) الذي كان رساماً ومصوراً، وقد اشتهر بمجموعاته في الطباعة الخشبية ومن أهمها: ٣٦ منظراً لجبل فوجي،

قراءة للأعمال الفنية المطبوعة في المعرض الياباني - في دمشق: تتصل الأعمال اليابانية المطبوعة في هذا المعرض بمفهوم الفن الحديث وكذلك في فن مابعد الحداثة المعاصرة فجميع الأعمال تألفت في إطار من الوعي والاحساس والحدوس في عملية تركيبية واحدة.

رسمت الحداثة ومابعدها ملامحها من خلال الممارسة الحرّة في صياغة الأعمال الفنية المطبوعة، حيث عبّر الفنانون عن لحظات حياتهم الآنية، أو معاناتهم في مواجهة مشاكلهم، وموقفهم الذاتي من كل مايحيط بهم، وفي كل آثارهم ظهرت الملامح اليابانية المتفردة والتي ترتكز على دليلهم الثقافي القائم على التبسيط والحس التزييني

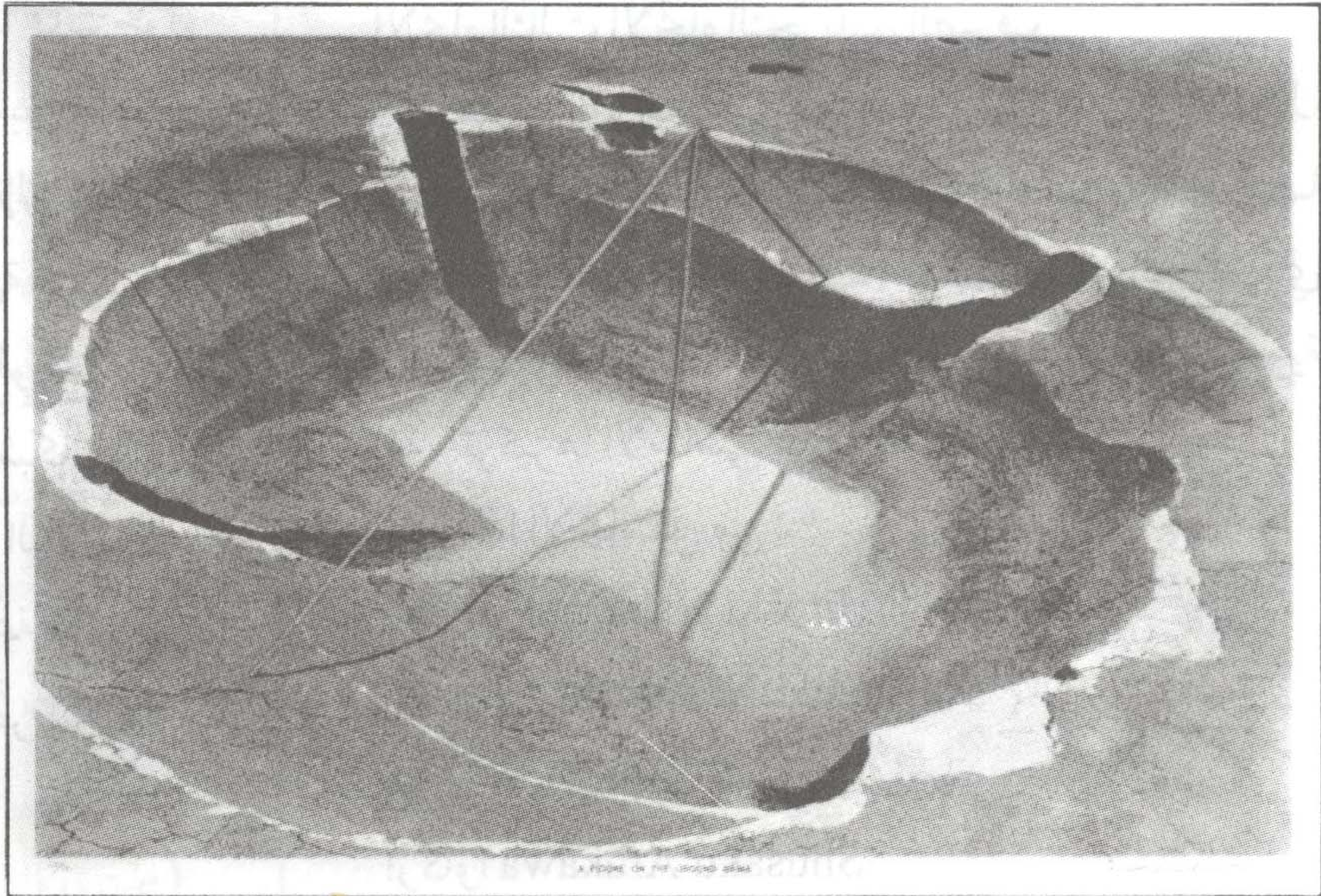
عدا بعض الأعمال القليلة التي شكلت جنوحاً نحو الثقافة الأوروبية المعاصرة حددت الأعمال المعروضة اطار الشخصيّة اليابانية في أنماط منها الاختصارات والصور الرمزيّة أنجزوها بتقنيات متعددة (ليتوغرافيا طباعة بالشاشة الحريرية - ثم السيريغرافيا باستخدام الرمل وكذلك تقنية الحفر بطريقة الماء القوي، ثم باستعمال الأوساط التقنية الحرّة والمختلفة) وبالنتيجة طرح الفنانون معادلات جمالية تنم عن استشفاف عميق لتأثيرات القالب الطباعي (الراسم) وصلته بمرجعية الطباعة اليابانية التقليدية الـ (ukiyo-e) مروراً بثقافة الحداثة التي حملت الطموحات المتألقة للطباعة اليابانية والملصقات والمونوتيب والتصوير الفوتوغرافي ومنتجاتها الغرافيكية المعاصرة، تدل أعمال الطباعية المعروضة في دمشق في كانون الثاني ٢٠٠٠ للفنانين اليابانيين، على مقدرة الفنانين في استيعاب عاطفة أبناء شعبهم، باختراقهم الهائل لصور الواقع المألوف وتحويله إلى أثر ابداعي أكثر ملاءمة لمقاصدهم، وقد جندوا لهذا الهدف كل التجارب والأفكار التي يألفها اليابانيون، بما فيها المجالات التقنية القادرة على تقديم العمل الابداعي بصور ملائمة ومثيرة في آن معاً.

لقد مثلت الأعمال المعروضة جانباً من التصوير لايمكن أن يعبر عنه الا باستخدام (الرواسم = القوالب) المطبوعة التي أضافت نبضاً جديداً لأعمال (الغرافيكية) التي عرضت في البينالي الدولي في طوكيو عام ١٩٥٧، فشكل هذا المعرض استمراراً زبداعهم الذي قدموه في بيناليات دولية متعددة وحصلوا فيها على تقديرات عالية مع الشهادات والجوائز.

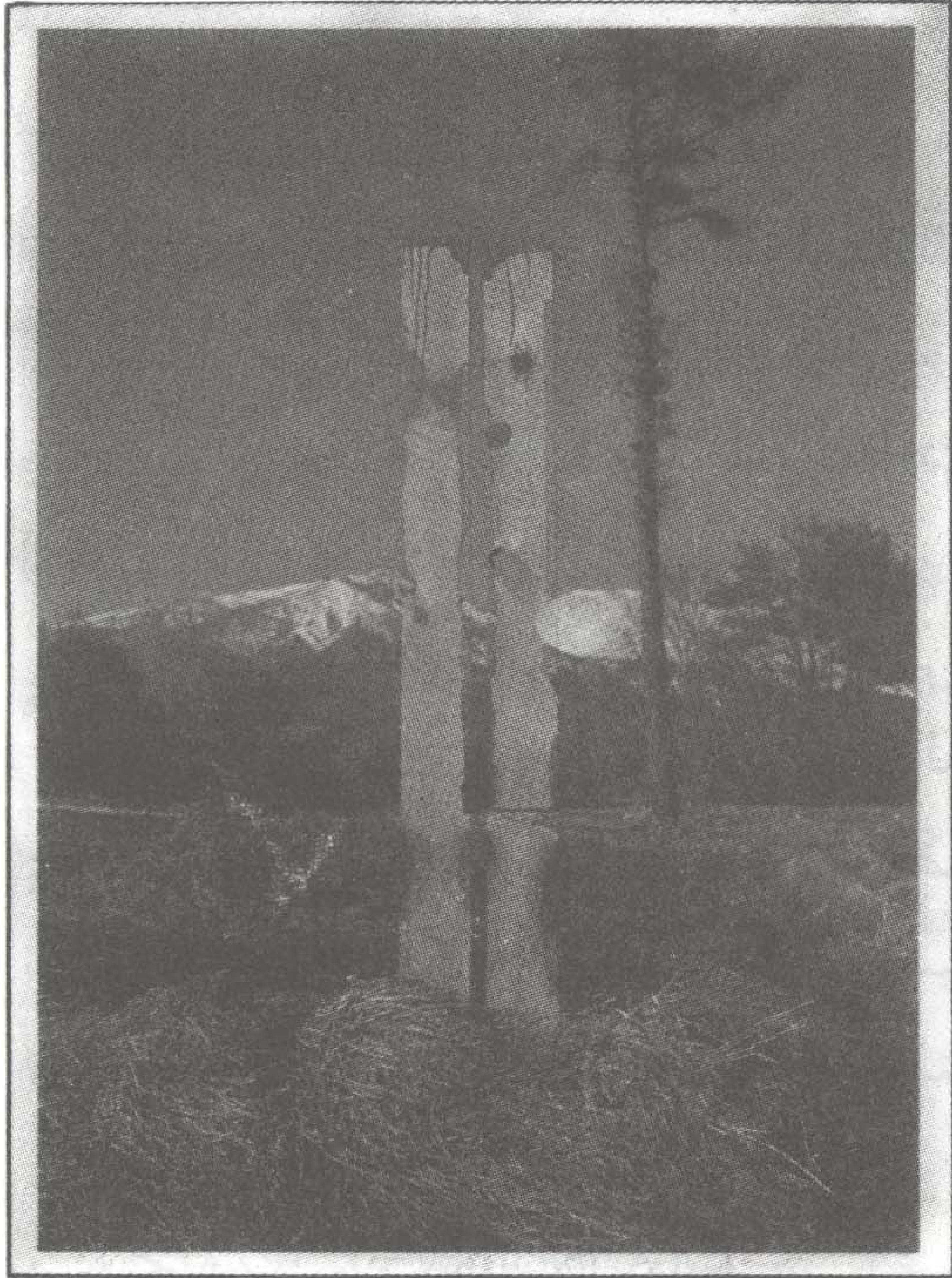
سأقترح توزيع أعمال الطباعة اليابانية في هذا المعرض ضمن اتجاهات ثلاث:

الاتجاه الأول: العلاقة مع الواقع

يمثل العلاقة الذاتية مع الوسط المحيط والتي تتمثل بنمط من الاضفاءات الرمزية والسيكولوجية على الموضوع الواقعي، ويمثل هذا الاتجاه كل من:



يوشي تاكاهارا - ١٩٨٨ - الاتجاه الأول



أكيرا كوموتو - ١٩٨٤ - الاتجاه الأول


نايوشي هيكوشاكا - ١٩٨٩ - الاتجاه الثاني

هيروميتسو ميفوموتو Hiromitsu Mivomoto

ياوي كوزاما Yayoi Kusama

تيتسوا نودا Tetsuya Noda

يوشيي تاكاهارا youichi Takahara

أكير كوموتو Akira Komoto

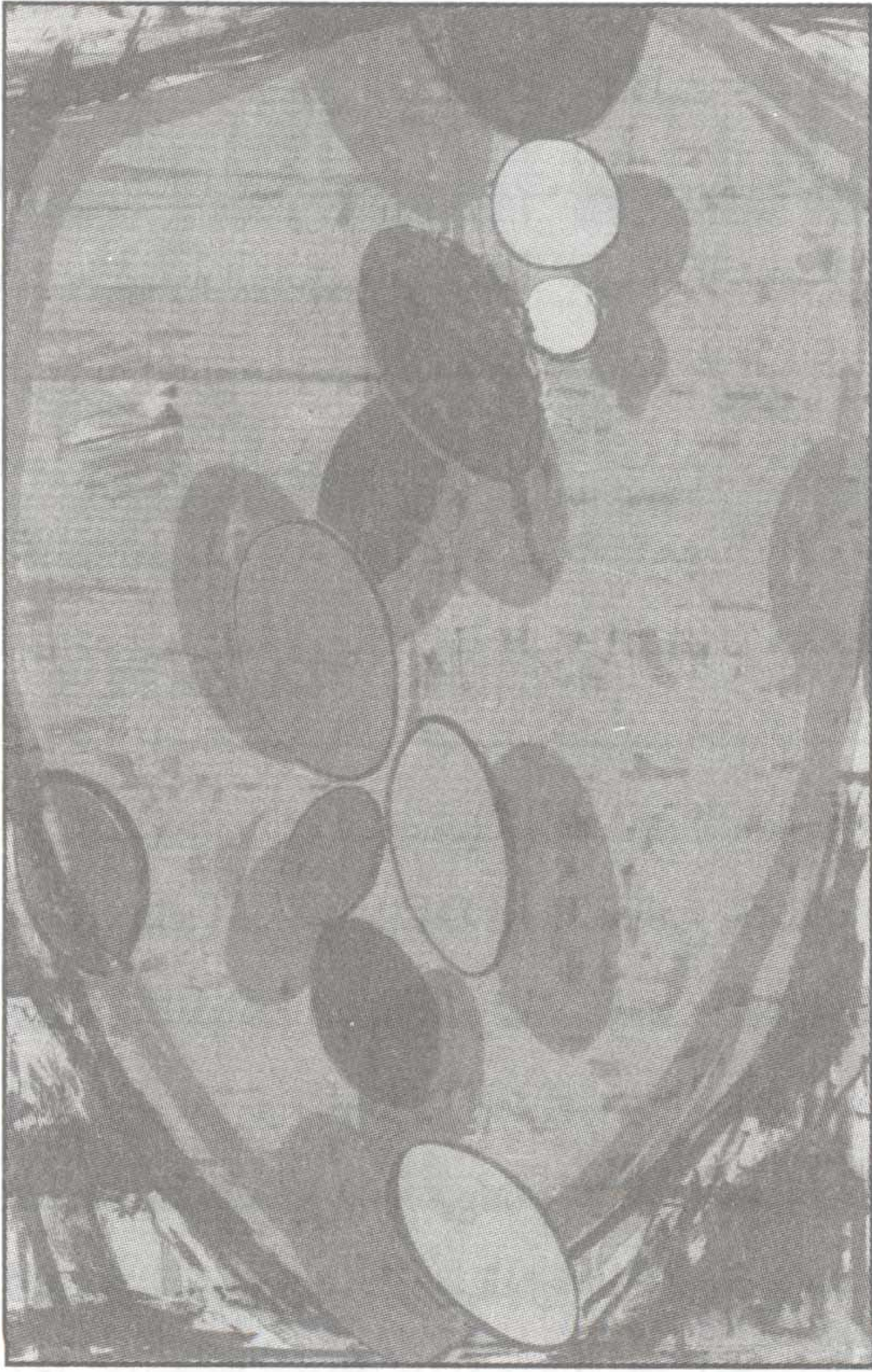
حاول هؤلاء اعطاء الواقع سياجاً تشكيلياً، اضافت إلى استغراقهم البعيد المدى في عملية ادراك هذا الواقع، فاقترحوا مظاهر غير ملموسة للطبيعة، أثروا فيها الجوانب الحسية والادراكية غير الملحوظة للبصر العادي، مما أدى إلى ادخال أشكالهم في تداعيات رمزية واسقاطات سيكولوجية مثيرة :

الاتجاه الثاني : اتجاه التجريدات اللمّاحة إلى الواقع :

وفيه بنائية معتمدة على تلميحات مبسطة للأشكال التي يمكن أن نسقط عليها بنسب مختلفة بعض الوصوف الشييئية لكنها تأليفاتها النهذية تدخل في صياغة شمولية مجردة وبالتالي تتجه لامحالة نحو الحس التجريدي يمثل هذا الاتجاه كل من :

تيكو تاتسومو Teko Tatsuno

اشيهارا Arinor Ichihara


تيكو تاتسونو - ١٩٨٩ - الاتجاه الثاني

كانولي Mitsuo kanoli

هيكوشاكا Naoyoshi Hikosaka

الاتجاه الثالث الاتجاه التجريدي الصرف

لايعتمد هذا الاتجاه على القيمة الشيئية، بل على أشكال مجردة صريحة تتحرك على السطح المطبوع. (حالتها التجريدية ترتبط بديمومة حركية) تؤكد مفهوم السطح ذي البعدين عبر احساسات هندسية، أو علامات عفوية مطلقة، تركيزها الأساسي على القيم البصرية.

يمثل هذا الاتجاه كل من :

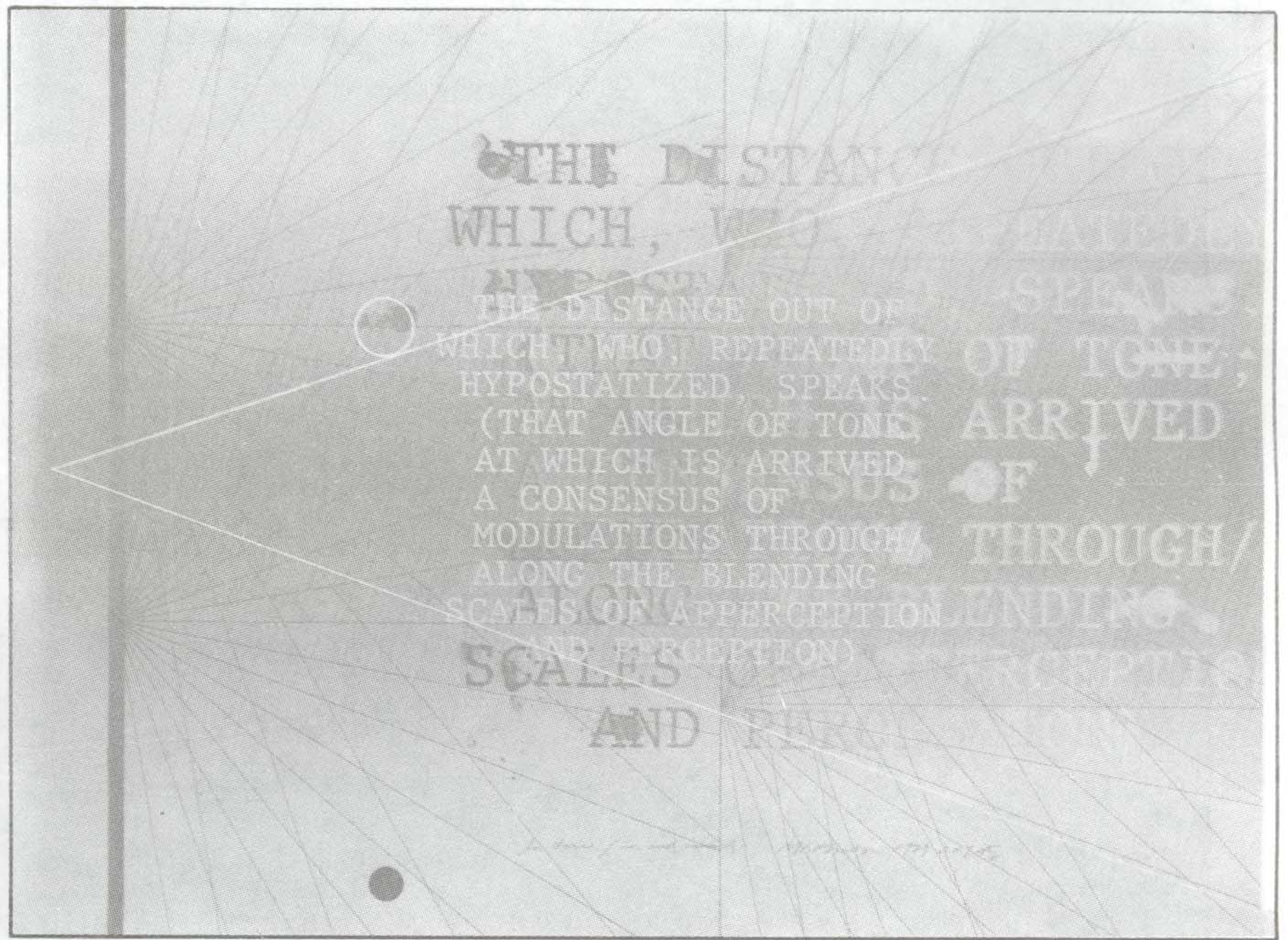
ناكازاتو Hitoski Nakazato

ناكانيشي Natsuyuki Nakanishi

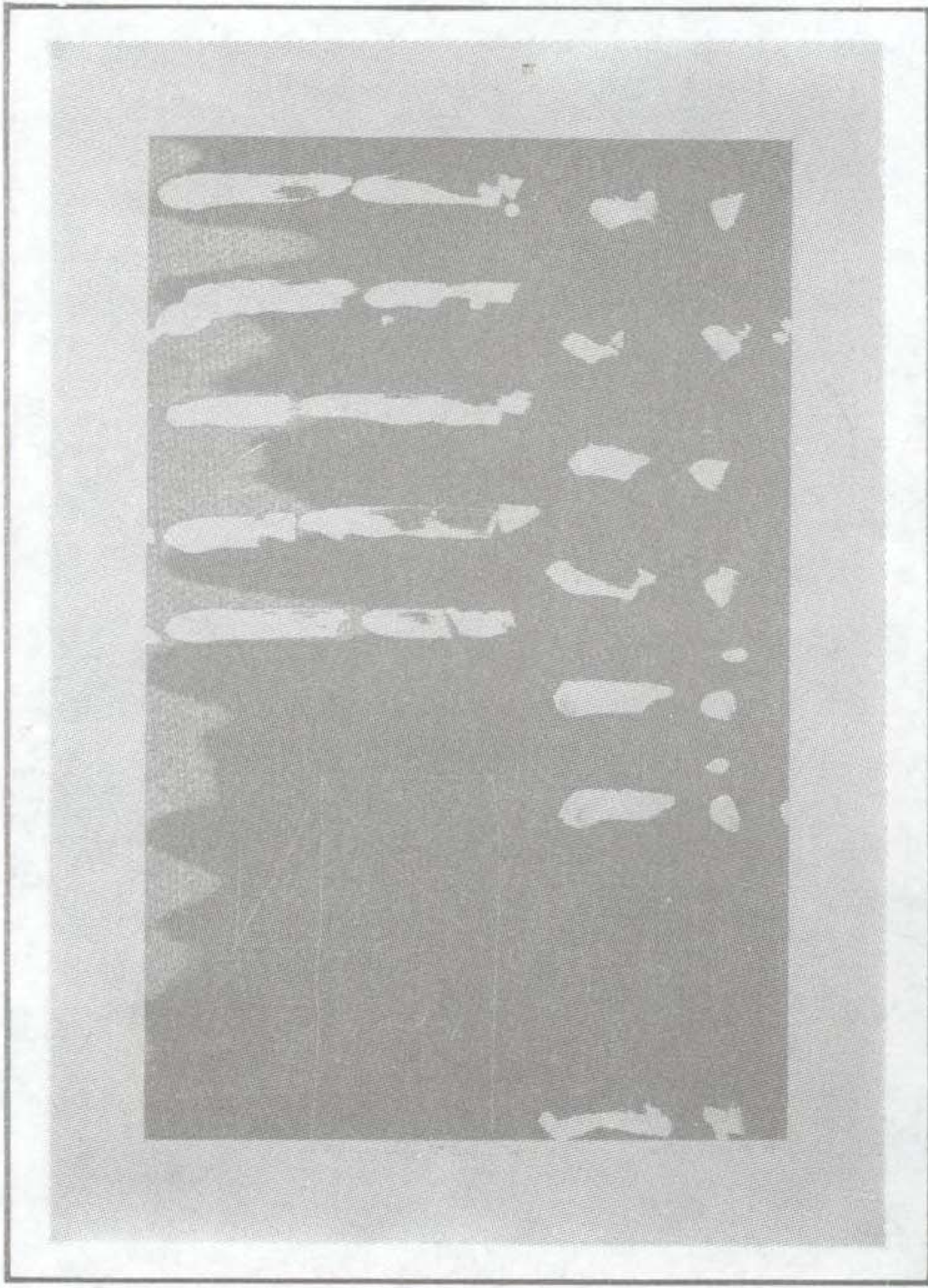
هورو Kousai Hori

أركاوا Shusaku Arakawa

أيدا Shouicha Ida

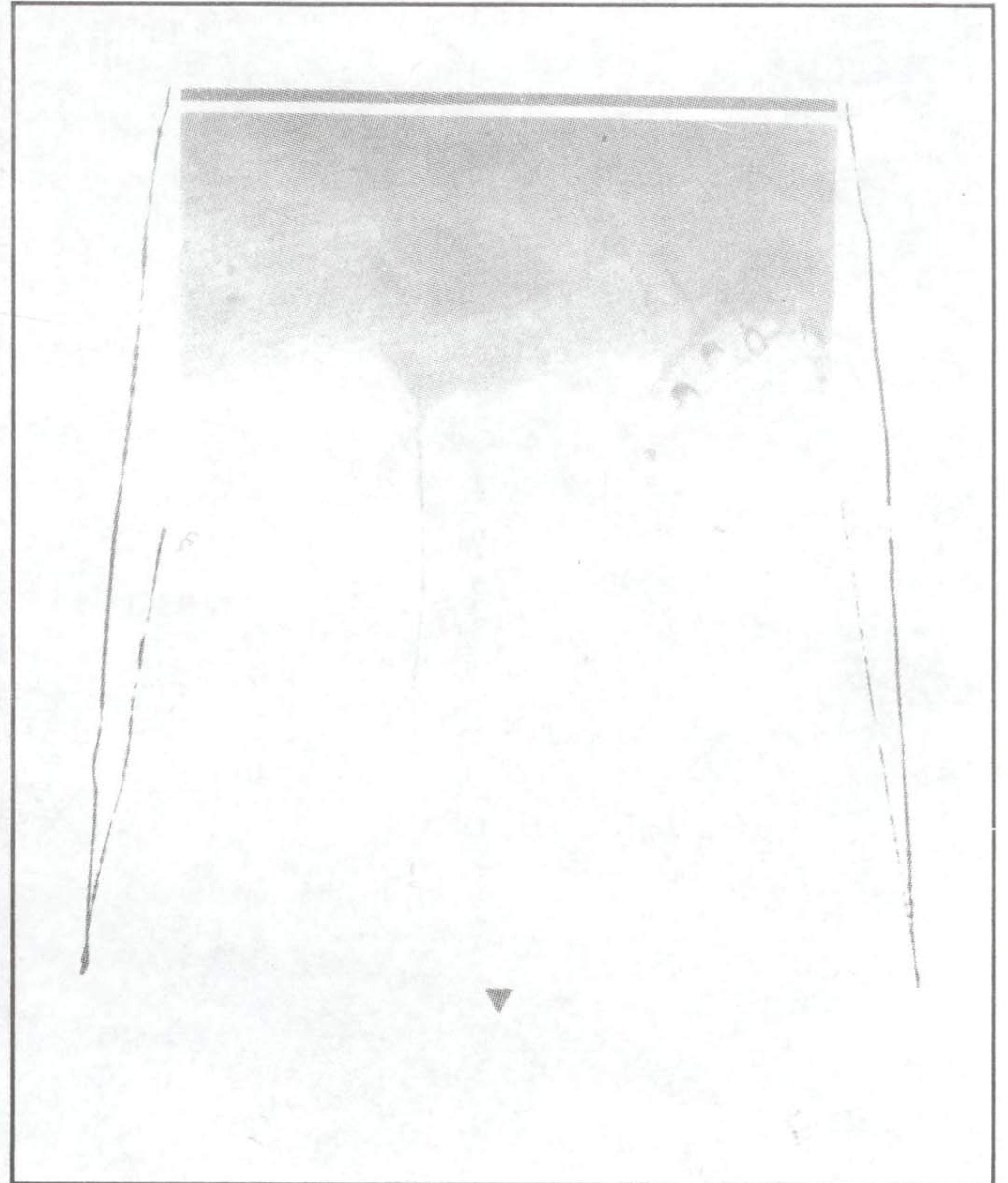


أراكاوا - ١٩٧٩ - الاتجاه الثالث



ناغازاتو - ١٩٨٩ - الاتجاه الثالث

لقد عبّر جميع الفنانين عن مقدرة عالية في انتهاج طرق الابتكارات التقنية الحرّة ضمن مهارات يدوية متقدمة في استخدام كل الوسائل والسطوح المعدة للطباعة دون أن تكون هناك مداخلات كثيرة لاستعمال تقنيات الحاسوب أو اضافات ألآلات الطباعية الخارقة، فلقد أثبت الفنانون اليابانيون في معرضهم في دمشق (معرض الأعمال الفنية الطباعية) فاعلية انسانية عالية ودوراً ثقافياً عميقاً لصياغة العملية الابداعية ودفعها إلى قمة العطاء الانساني كما أنهم عبّروا وبكل حرية عن كل مقولاتهم وكذلك أصرّوا وبدوافع عفوية على ارتباطهم بملامحهم المحلّية التي تميزهم بالأساس عن الفن الأوروبي من خلال ارتباطهم المفهومي والشكلي بمدرية التقاليد اليابانية في الطباعة مدرسة الـ (ukiyo-e) وخصائصها في التبسيط واستخدام الحس التزيني والألوان الصريحة الكتيمة.



ايدا - ١٩٨٧ - الاتجاه الثالث